Emir Rodríguez Monegal
Leyla Perrone-Moisés

LAUTRÉAMONT AUSTRAL

Diseño de cubierta:
Juan Angel Urruzola
Ilustración de contratapa:
Hernán Rodríguez
© Copyright by Brecha SRL
Impreso en Uruguay
Printed in Uruguay
Derechos reservados
Edición al amparo del artículo 79
de la ley 13.349

Advertencia

Este libro es la versión ampliada de un artículo publicado simultáneamente en francés y en español: "Lautréamont et la rhétorique espagnole", Poétique nº 55, París, Seuil, 1983; "Lautréamont español", Vuelta nº 79 y 80, México, 1983. Su contenido se había dado a conocer por primera vez en una charla que dicté en el Instituto Nacional de Docencia de Montevideo en octubre de 1982 y se publicó después en la revista Maldoror (nº 17/18, 1984), con el título "Lautréamont y la retórica española".

Emir Rodríguez Monegal falleció en noviembre de 1985. Lo que escribió para este volumen corresponde a su último trabajo crítico y fue redactado en condiciones penosas, en los intervalos de internaciones hospitalarias. En una carta de julio del 85, Emir me decía: "En el hospital, no pensaba sino en poder mejorar de una vez para mandarte las páginas que faltaban de nuestro Lautréamont".

Muerto Emir, me quedó la responsabilidad de realizar este proyecto que le era tan querido. Por falta de tiempo y de salud, Emir dejó los capítulos de su incumbencia sin los retoques finales. A cada remesa, agregaba nuevas notas y añadía otras informaciones a las notas ya existentes, suprimía frases y juntaba otras. Así, sus originales adquirieron la apariencia de palimpsestos. Como yo le hiciera notar determinados problemas de esos capí-

tulos, en los cuales las notas ocupaban más páginas que el cuerpo del texto mismo, y donde su prodigiosa erudición procedía a condensaciones crípticas, Emir me incumbió de arreglarlos de manera más clara. "Go ahead", me escribió.

"Go ahead" sin Emir no fue nada fácil. Intenté mantenerme lo más fiel posible a los originales, efectuando tan sólo los enlaces necesarios. Además, investigaciones posteriores que hice en París me obligaron a agregar nuevos datos. En la revisión de este trabajo conté con la colaboración de otro amigo uruguayo, Juan Carlos Chacón, quien luego, desafortunadamente, también falleció; así, su memoria permanece ligada a la de Emir.

En octubre de 1992, nuevamente en Montevideo, asistiendo al coloquio "Lautréamont & Laforgue" organizado por Lisa Block de Behar, François Caradec y Daniel Lefort, presenté, para una audiencia especializada, una conferencia que surgía de las propuestas de mi trabajo con Rodríguez Monegal. Para mi sorpresa, la cuestión del bilingüismo de Ducasse no sólo era desconocida para la mayoría de los franceses, sino que también hubo quien impugnara lo que a mí me parecía ya obvio. Percibí entonces que los franceses eran renuentes a devolver a Lautréamont al Uruguay. Si bien Rodríguez Monegal y yo jamás planteamos que Lautréamont no fuese un poeta francés; finalmente fue el francés la lengua que escogió para escribir su obra; pretendíamos, eso sí, que se reparase en las marcas que el bilingüismo y la doble cultura dejaron en su obra.

Poco a poco, los franceses aceptaron nuestra tesis, que luego se tornó en lugar común de la crítica de Lautréamont, sin que el libro en que ella era expuesta estuviese publicado y, por consiguiente, sin que las fuentes fuesen citadas. Se entendió entonces que esta publicación era urgente. Varias editoriales de países latinoamericanos se habían interesado en él, sin que llegase a concretarse el proyecto. En cuanto a las editoriales francesas, éstas revelaron desinterés por un asunto que les parecía "demasiado especializado". A pesar del empeño de Severo Sarduy, Marcelin Pleynet y Pierre Rivas, ninguna editorial francesa quiso correr el riesgo de divulgar este "Lautréamont americano". Me pareció entonces que, por una de esas razones ocultas que se manifiestan frecuentemente

cuando se trabaja con el Conde de Lautréamont, este libro estaba predestinado a ser editado en su ciudad natal, esa Montevideo melancólica y seductora, de la cual él, así como su compatriota Rodríguez Monegal, jamás se olvidaron. Veo pues como un acto de justicia intelectual y afectiva que sean los uruguayos los primeros en leer este Lautréamont austral.

Leyla Perrone-Moisés
San Pablo, junio de 1995

Introducción

Isidore Ducasse era uruguayo. Esto no constituye una revelación para nadie, por lo menos en lo que se refiere a la anécdota. De este hecho bien conocido –y uno de los pocos seguros a su respecto– se deduce otro, que siempre ha sido encarado como hipótesis verosímil, pero que ha sido casi (si no totalmente) olvidado en cuanto a sus consecuencias literarias: el bilingüismo de Ducasse.

Si se consideran otros hechos conocidos de su nebulosa biografía, se llegará a la conclusión de que el Uruguay ha sido para él algo más que un accidente de nacimiento. Ducasse nació en Montevideo en 1846, viajó a Francia a la edad de 13 años (1859),[1] pasó tres años en el liceo de Tarbes y tres en el liceo de Pau (hacia mediados de ese período, hay un año –1862-63– en el que se pierde su huella); no se sabe con seguridad dónde estuvo entre 1865 y 1868 (Prudencio Montagne asegura haberlo visto en Montevideo en esta época,[2] se sabe que estuvo allí en 1867);[3] fue a París en 1867[4] (testimonio de Genonceaux) y allí murió en 1870. De modo que aun sin tener números exactos, se sabe que Ducasse pasó más de la mitad de su vida en Uruguay.

De ahí a admitir que hablaba corrientemente el español, no hay sino un paso. Ahora bien, desde hace algunos años, esta deducción ha sido confirmada por una prueba concreta. En 1977, Jacques Lefrère publicó un libro –*Le visage de Lautréamont*–[5] en el que detalla dos descubrimientos, uno

dudoso, el otro seguro. El primero, sobre el que se puso todo el énfasis (como lo prueba el título de su obra), es el de una hipotética fotografía de Isidore. El segundo no es dudoso, y sin embargo no ha llamado tanto la atención: se trata de un libro que perteneció al escritor.

Citemos a Jacques Lefrère: "Marcel Guinle me ha confiado dos libros encontrados sobre un estante de la casa Mètre. Uno está anotado por Isidore, y la autenticidad de este escrito es por esta vez indiscutible: La Ilíada, de Homero, en una edición en español. [...] Se trata de: Obras de Homero: la *Ilíada*. Traducida por D. José Gómez Hermosilla, Tomo segundo (libros 13 a 23 [sic])[6] París, Librería de Rosa y Bouret, 1862. La anotación manuscrita es ésta: Propriedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo (Uruguay) - Tengo tambiem Arte de hablar, del mismo autor. 14 de abril 1863".[7]

Hemos corregido las faltas de transcripción que se encontraban en la cita de Lefrère, al tiempo que conservamos las irregularidades del español de Ducasse; Lefrère agrega *sic* a *avril*, habría que agregar sendos sic a *propriedad* y *tambiem*.

"¿Por qué Isidore escribe en esta lengua?", se pregunta Jacques Lefrère, asombrado.[8] Observa la confirmación de Homero como una de las fuentes de Lautréamont y no da ninguna información sobre la segunda parte de la anotación. Ahora bien, el "mismo autor" al que se refiere Ducasse no es Homero sino su traductor español, el retórico neoclásico Hermosilla, autor del manual *Arte de hablar*.

Se podrían agregar algunas observaciones preliminares. Primer hecho notable: el uso corriente y probado de la lengua española, lo que no debería sorprender a nadie ya que él, en su obra, se llama el "montevideano"[9] y que, en la inscripción citada, se llama "Isidoro". Dos comprobaciones se imponen de inmediato: 1. el español no era, para Isidoro, una simple lengua de comunicación, sino una lengua de cultura, en la que leía a Homero: 2. El mismo remite a un manual de retórica española, lo que revela un interés especializado por la lengua y la literatura españolas.

De un solo golpe, dos puntos principales de la crítica de Lautréamont se encuentran confirmados, al mismo tiempo que

desplazados: el problema de la influencia de Homero y el papel de la retórica en *Les Chants-Poésies*. Ducasse ha leído pues a Homero: pero no sólo como liceal francés, y no sólo en traducción francesa.

Ducasse tenía un interés muy especial en la retórica; pero el único manual de su biblioteca del que existe una indicación precisa es un manual español.

Estos hechos nos permiten (y nos fuerzan a) una relectura de los *Chants-Poésies*, no para modificar las conclusiones de los mejores críticos de Lautréamont, sino para proyectar sobre sus textos una luz por así decir antártica: para estudiar algunas consecuencias del bilingüismo (y de la doble cultura que implica) en la obra del "Montevideano".

Nuestras principales conclusiones están pues dadas ya al comienzo: la lengua española, Homero Homere, la retórica española. Todo esto estaba inscrito, de mano de Isidoro, en el libro encontrado por Guinle. Pero, como la carta robada, era demasiado visible para que se le prestase atención.

NOTAS

1. Véase François Alicot, "A propos des Chants de Maldoror - Le vrai visage d'Isidore Ducasse", *Mercure de France*, 1 enero de 1928, pp. 199-207.

2. Prudencio Montagne, uruguayo de origen francés, afirmaba haberlo visto en Montevideo en 1867. Montagne conocía íntimamente la familia Ducasse y testimonió ese encuentro en una carta dirigida a su sobrino, el escritor argentino Edmundo Montagne. Este último publicó la carta en la revista *El Hogar* de Buenos Aires; ésta fue reproducida posteriormente por Francisco Contreras ("L´origine du Comte de Lautréamont", Mercure de France, 15 de julio de 1927) y por François Alicot (op.cit.).

3. "La prefectura de Tarbes concedió, en 1867, 408 pasaportes, de los cuales 144 para Nueva Orleans, 105 para Buenos Aires y 80 para Montevideo. Entre estos últimos figura con el número 66, fechado en 21 de mayo, el pasaporte de Ducasse, Isidore-Lucien, domiciliado en Tarbes [...]. En el día 25 de mayo de 1867, Ducasse, Isidore-Lucien, de 21 años de edad, sin profesión, nacido en Montevideo, domiciliado ahora en Uruguay, obtuvo en Bordeaux la visa de número 315, en aquel pasaporte concedido el 21 de mayo en Tarbes. Destino: Montevideo; nombre del vapor: Harrick." (François Caradec, *Isidore Ducasse-Comte de Lautréamont*; París, La Table Ronde,

1970, p. 95; Caradec señala en nota que el descubrimiento del pasaporte se debe a Joseph Mangin, y el de la visa a Jacques Désert.)

4. "En 1867, él ocupaba un cuarto en un hotel situado en la rue Notre-Dame des Victoires" (León Genonceaux, "Préface", *Les chants de Maldoror*, París, Editions Genonceaux, 1890). Maurice Saillet pone en duda esa información, en sus "Notes pour une vie d'Isidore Ducasse et de ses écrits" (*OEuvres complètes d'Isidore Ducasse*, París, Le Libre de Poche, 1963, p. 27). En 1868, su presencia en Francia es confirmada por la publicación del Canto Primero, en agosto, y por una carta a un crítico, donde se lee: París, 9 de noviembre.

5. París, Pierre Horay.

6. Lefrère no explica por qué falta el libro 24. Sin embargo, él aclara que el ejemplar está en mal estado de conservación y que fueron arrancadas varias páginas, "con seguridad, un acto de vandalismo" (op. cit., p. 92). El ejemplar de la misma edición que consultamos en la Bibliothèque Nationale de París contiene los 24 libros.

7. Op.cit., p. 90. Entre las pp. 48 y 49 se puede ver la reproducción fotográfica de este libro y de la anotación manuscrita de Ducasse. El otro libro encontrado en el mismo lugar no tiene ninguna anotación; su pertenencia a Ducasse es, por lo tanto, hipotética. Se trata de *Devoirs d'un chrétien envers Dieu*, de Mathieu Branciet. En las pp. 92 y 93 de su obra, Jacques Lefrère da algunas indicaciones sobre este último libro. Pero es el primero el que nos interesa aquí por el hecho de que perteneció indudablemente a Ducasse y por todas las otras razones que se indican a lo largo de este estudio.

8. Op. cit., p. 92.

9. Para indicar los *Chants de Maldoror* utilizaremos la designación *C*, seguida del número correspondiente al Canto y al de la estrofa las Poésies serán designadas por una *P*.

Hermosilla, el retórico olvidado

1. Una larga dictadura

Durante casi medio siglo, el *Arte de hablar*, de José Gómez de Hermosilla, dominó la enseñanza de la poética y la retórica en el mundo hispánico. Por lo menos once ediciones han sido identificadas, desde las dos primeras (1826, 1837), preparadas probablemente bajo la dirección del autor, hasta no menos de cinco ediciones póstumas, que sólo reproducen el texto original (1853), o lo recogen con adiciones, muchas veces polémicas de dos anotadores (Vicente Salvá, 1842, 1853, 1856; P. Martínez López, 1854, 1865).[1] Ya sea en su versión autorizada, ya en las belicosas de sus anotadores, el *Arte de hablar* domina completamente el mercado hispánico, no sólo en la península ibérica sino también en las excolonias americanas. Sólo el manual de Hugh Blair, *Lectures on Rhetorics and Belles Lettres* (1783), en varias versiones al español, puede hacerle la competencia. Por la abundancia de ediciones y por el eco crítico que suscita, es posible afirmar que Hermosilla reina abrumadoramente en el aula de retórica y poética hasta bien mediado el siglo XIX.

Hoy, sin embargo, su nombre está tan olvidado que sólo se le encuentra, en referencias parciales y muy incompletas, en los mejores diccionarios y en los manuales de literatura española. Los ejemplares de sus obras parecen haber sido objeto de

especial cuidado por parte de muy diligentes polillas. Su traducción de la *Ilíada*, que mereció varias ediciones en el siglo pasado, ha sido suplantada en las aulas del mundo hispánico por pedestres versiones españolas de la francesa de Leconte de Lisle, por una versión en prosa del erudito catalán Luis Segalá y Estalella, o por la ingeniosa versificación del humanista mexicano Alfonso Reyes que aparentemente no sabía griego pero era, sí, un estilista de primera.

En su época, Hermosilla podía ostentar los títulos más impecables para justificar su doble función de retórico y helenista. Nacido en Madrid, 1771, estudió latinidad y retórica en el Colegio de Escolapios de Getafe, y filosofía en el convento de Santo Tomás de Madrid, según apunta Marcelino Menéndez Pelayo en el minucioso estudio que acompaña la traducción de la *Ilíada*, 1905.[2]

Hermosilla también cursó teología (1786-1790) y fue profesor de la Academia de Teología de Santo Tomás, perteneció a las Academias prácticas de Teología Moral y Escritura. En 1795-96 estudió matemática en San Isidro, y lengua griega con el respetado traductor Luciano D. Casimiro Flores Canseco. Cuando éste se jubiló, Hermosilla dictó por cuatro años la cátedra de griego (1796-1800). En 1801 desempeñó como sustituto la cátedra de retórica de San Isidro y en 1802 la obtuvo en propiedad. Su fortuna humanística continuó creciendo gracias a su participación, a partir de 1808, en el banco de los "afrancesados". Es decir: de los partidarios de José Bonaparte, consagrado monarca por su hermano, Napoleón. Esta adhesión le permitió a Hermosilla lograr nuevos lauros. La caída de Bonaparte lo obligó a emigrar a Francia en 1813. Sobrevivió el exilio dictando clases de retórica en Montpellier y, después de su traslado a París, dando allí clases de griego. Regresó a Madrid en 1820, dividiendo su atención entre la enseñanza de humanidades, ideología y propiedad latina en el Colegio de San Mateo, y la práctica periodística en *El Censor*, órgano que había fundado con algunos colegas. Por esta última actividad fue muy criticado y hasta perseguido. Pero conservó el favor de la Corte. En 1825 fue nombrado secretario de la Inspección General de

Estudios, cargo del que fue declarado cesante en 1835. Al año siguiente fue nombrado secretario del rey con ejercicio de decretos; cumplió esta actividad hasta su muerte en 1837. De sus numerosas obras, las más reeditadas en su época fueron el *Arte de hablar* (1826, con una dedicatoria a la reina Amalia), y la traducción de la *Ilíada* (1831).[3]

Esta mera enumeración de cargos y títulos no subraya suficientemente un aspecto decisivo de la biografía de Hermosilla: la virulencia y fanatismo con que desarrolló su carrera literario-política. Dueño de un temperamento apasionado, crítico mordaz y "atrabiliario" (el adjetivo es de Menéndez Pelayo), defensor de la moral y las buenas costumbres, de la corona y la religión católica, Hermosilla dedicó buena parte de su tiempo y de su obra a combatir con ferocidad a quienes no practicaban sus doctrinas. En materia política, después de un período de afrancesamiento, se convirtió en jefe de una fracción nacionalista, enemigo feroz del galicismo en gramática, y exaltador de los autores más clásicos de las letras españolas. Su genio lo llevó a combatir no sólo el barroco, ya muy ridiculizado desde comienzos del siglo XVIII por los neoclásicos a la francesa, sino también la poesía sentimental de su tiempo que anticipaba, en la sensualidad de sus versos y el tono pastoral de su lírica, algunas primicias del romanticismo. No sólo en su *Arte de hablar* sino también las Notas a su edición de Homero, y (sobre todo) en el polémico *Juicio crítico de los principales poetas españoles* (publicado póstumamente en 1840). Hermosilla practicó un neoclasicismo implacable e injusto. De los autores modernos españoles sólo consiguió elogiar al más neoclásico, Moratín; para los sentimentales Meléndez Valdés y Cienfuegos tuvo apasionamiento y saña, como apunta Menéndez Pelayo.

Debido a su alta posición en el gobierno español, Hermosilla logró la mayor difusión para su obra de retórico, crítico y traductor. Lo que agravó aun más su dictadura fue el hecho de que al defender el neoclasicismo y atacar a los poetas sentimentales, estaba practicando un doble anacronismo. Abogar en la primera mitad del siglo XIX por el neoclasicismo era estar, por lo menos, un siglo atrasado con respecto a movimientos que ya

habían triunfado en Escocia, Inglaterra, Alemania y Suiza, y que hasta en Francia, último baluarte de la reacción neoclásica, empezaban a ser admitidos. (El Prefacio de *Cromwell,* de Hugo, es de 1827; *Hernani* de 1830.) Atacar a Meléndez por su "Modernidad" y a Cienfuegos por "licencioso" era tener medio siglo de retraso. Ya habían aparecido entre los emigrados españoles e hispanoamericanos del período 1810-1830, radicados en Londres y París, muchos autores y obras que habrían de hacer posible el romanticismo en el mundo hispánico.[4] Con su prédica obsoleta, Hermosilla estaba en realidad levantando una doble muralla anacrónica para impedir el acceso del romanticismo. A pesar de su éxito en las clases hasta bien entrado el siglo XIX, su obra crítica ya estaba completamente superada en la misma hora de la publicación del *Arte de hablar*.

Este desfasaje entre la enseñanza de la retórica en clase y la práctica de la poesía fuera de ella, no afectaba sólo a España. También en Francia la enseñanza de la retórica continuó estando (testigo el profesor Hinstin, con quien estudia Isidore Ducasse) un medio siglo atrasada con respecto a la práctica de los románticos. Pero lo que convierte el *Arte de hablar* y las Notas de la *Ilíada* en una curiosidad algo monstruosa es la paradoja de que su autor parece ignorar que la batalla ya no se está librando en el campo del neoclasicismo. En su ceguera, Hermosilla resulta inocente de la realidad de su tiempo. Mientras pulveriza a los barrocos y a los sentimentales, con una ferocidad no mitigada por la repetición o el cansancio, la batalla por el romanticismo lo va marginalizando del todo. Esta situación anacrónica habría de acentuarse después de su muerte en 1837. Durante casi treinta años, como una estrella muerta que sigue iluminando el cielo de la enseñanza en el mundo hispánico, Hermosilla continúa defendiendo en sus libros una retórica y una práctica que los poetas ya habían superado en 1830. Que esos libros hayan caído en manos de Isidore Ducasse (destinado por su genio a enterrar no sólo el romanticismo sino otros movimientos del siglo XIX) es un encuentro fortuito del que se aprovechó enormemente el creador de Maldoror, de Lautréamont y hasta de Isidore Ducasse.

2. Una retórica cosmopolita

Por haber pertenecido al partido de los "afrancesados" y por haber residido en Francia unos siete años, siempre se supuso que Hermosilla seguía ciegamente, en su retórica y en su traducción de la *Ilíada*, los modelos franceses. Una lectura del *Arte de hablar* y de las Notas de su versión homérica, bastan para disipar este equívoco.[5] Es cierto que Hermosilla conocía perfectamente tanto las retóricas y poéticas francesas como las principales traducciones de Homero al francés. Pero sus fuentes son mucho más cosmopolitas que las de sus colegas transpirenaicos. En tanto que la retórica y la poética triunfantes en Francia derivan, principalmente, de los modelos grecolatinos y de la adaptación hecha por los italianos de esos modelos, y se apoyan casi exclusivamente en la práctica de la antigüedad o de la poesía francesa, Hermosilla tiende sus redes en un área mucho más vasta. Por sus conocimientos de latín y de griego, acude directamente a las fuentes; por pertenecer a la cultura hispánica, su *Arte de hablar* dialoga, a veces polémicamente, con una rica tradición nacional que va desde la barroca *Agudeza* y *Arte de ingenio*, de Baltasar Gracián (1642, 1648), que tiene fuentes italianas (la *Acutezze*, de Pellegrini), hasta la *Poética* italianizante de Luzán (1737, 1789), pasando por textos seminales como el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega y la *Filosofía antigua poética*, de Alonso López Pinciano (1596), que se apoyaba no sólo en Aristóteles y en Horacio sino también en las teorías estéticas de Platón. Esta última obra no aparece citada directamente por Hermosilla pero sí por Luzán en su *Poética*, lo que permite considerarla como antecedente del *Arte de hablar*. Conviene recordar, de paso, que el español fue la primera lengua europea que tuvo una gramática nacional; la reflexión sobre el lenguaje tenía en España larga tradición.[6]

Otra fuente importante para Hermosilla fue la obra de Hugh Blair, ya citada. En esa *Retórica* encontró el español abundantes ejemplos y citas textuales de autores ingleses. De esta manera, y tal vez sin conocer la lengua, enriqueció un repertorio que fue no sólo hispánico o francés, sino también grecolatino,

italiano y británico. No es de extrañar, pues, que en su versión de Homero cite ejemplos de la traducción inglesa de Alexander Pope o de la italiana de Monti, junto a la de versiones de Mme. Dacier, Dugas o Bitaubé. Tampoco es de extrañar que en muchas páginas de *Arte de hablar*, se reduzca a transcribir, por medio de citas explícitas o tácitas, pasajes enteros de Blair. Esta práctica fue subrayada por los primeros comentaristas y escoliastas de su obra.[7]

Por su doble condición de humanista y español, Hermosilla centró en los autores clásicos y en los poetas de su lengua, la mayor parte de los ejemplos (tanto buenos como malos) de su retórica. Su afán patriótico le hizo buscar en la poesía española aquellos ejemplos de un arte nacional que no desmerecían de los altos modelos extranjeros. Su defensa de la poesía y el teatro españoles, que los franceses habían criticado con tanta injusticia como al de Shakespeare, le hace buscar y exhumar textos que la más impecable doctrina neoclásica no podría censurar.

En el *Arte de hablar* no se cansa de elogiar a los líricos del Renacimiento, y en particular a Garcilaso y al "maestro Luis de León", por la belleza y pureza de sus versos; también destaca a los hermanos Argensola y a Herrera entre los continuadores de esta línea lírica. Entre sus contemporáneos, los mayores elogios son para Moratín. En el teatro encuentra poco que aplaudir aunque a veces se les escapa una alabanza para Calderón. En la novela (género del que es uno de los primeros retóricos) concentra su entusiasmo en Cervantes, al que cita con el tono exaltado que reservaba para Homero. Sus peores ataques van contra el conceptismo y gongorismo, y en particular contra los excesos barrocos de Lope de Vega en su obra épica y por su desprecio de las tres unidades dramáticas. También ataca la práctica de Bernardo de Balbuena en su epopeya, *El Bernardo*, obra que desmenuza y masacra a lo largo del *Arte de hablar*. Entre sus contemporáneos, Meléndez Valdés y Cienfuegos tienen el dudoso honor de ser elegidos como cabezas de turco.

Otro aspecto de la intransigencia de Hermosilla es la censura que a veces dirige contra aquellos mismos autores que idolatra. Ni Garcilaso ni Cervantes escapan a una mirada más

implacable que la del Argos mitológico. Hasta podría decirse que se complace en relevar defectos en sus ídolos y escudriñar hasta las menores fallas de sus modelos. Por jactarse de imparcialidad, exagera en el escrutinio de sus textos aquellos instantes en que Cervantes (como decía Horacio de Homero) también dormita. En sus Notas de la *Ilíada* vuelca su mirada inquisitorial sobre el poema. De ahí la pardoja de que un retórico que posee un repertorio más vasto y complejo que el de cualquier otro teórico de su tiempo, que domina más lenguas y conoce mejor la literatura contemporánea que sus rivales franceses, sea llevado por la estrechez de sus miras a escribir una retórica más restrictiva que las producidas por el neoclasicismo en el momento de mayor auge.

Comparado con Hermosilla, su antecesor Luzán parece no sólo modelo de equilibrio y buen sentido, sino hasta resulta más moderno. Al discutir, por ejemplo, el teatro español, Luzán intenta demostrar que Lope de Vega no pecó tanto contra las reglas y para probarlo transcribe integro el texto del *Arte nuevo de hacer comedias*. Nada de mesura o equilibrio hay en Hermosilla. El anacronismo de su posición exacerba su crítica. Casi cien años separan la *Poética* de Luzán de la retórica de Hermosilla, pero esa centuria no ha hecho sino agravar el dogmatismo del epígono. De haber podido leer el *Arte de hablar*, Luzán habría rechazado a su tardío discípulo.[8]

Por un camino laberíntico y anacrónico, de la mano de un energuménico profesor de griego, Isidoro habría de acceder a una poesía que él sabría transformar aun más hacia el paradigma exasperado de sus *Poésies*. Su lema –la cretinización del lector– y su contexto: "le gongorisme metaphysique des auto-parodistes de mon temps heroïco-burlesque", encontraron insuperable estímulo en la práctica y en la teoría arruinadas de un preceptor español que ya en su tiempo era una figura de escarnio.

NOTAS

1. La edición que citaremos en este trabajo es la que, por su fecha, tiene más probabilidades de ser la que poseía Ducasse: D. Josef Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, nueva edición aumentada con muchas e importantes notas y observaciones por D. Vicente Salvá, París, Librería Garnier Hermanos, 1853-1856. Para designar esta obra, utilizaremos la sigla AH.

2. Marcelino Menéndez Pelayo, "Hermosilla y su Ilíada", in Homero, *La Ilíada*, Madrid, Biblioteca Clásica, 1905, tomo III, pp. 5-54. El texto está fechado en 1879. Posteriormente, en la *Historia de las ideas estéticas* en España (Madrid, 1883-1891), el crítico santanderino volvería a ocuparse de Hermosilla para situarlo en el contexto de las teorías retóricas de su tiempo. El juicio es, entonces, algo más severo. También se ocupa de la traducción de la *Ilíada*, aunque con menos detalle. Véase la edición de Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, tomo III, pp. 462-471.

Los mejores resúmenes de la carrera de Hermosilla están en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, más conocida como *Enciclopedia Espasa* (Madrid, Espasa-Calpe, 1925, Vol. XXV, p. 571), y en el *Diccionario de literatura española* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1949, p. 278). No hay trabajos actuales sobre la vida y/o la obra de Hermosilla, aunque se le menciona con alguna frecuencia en el monumental estudio de Hans Juretschke sobre uno de sus coetáneos y colaboradores: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951; especialmente pp. 56-149. Por ser algo más moderado políticamente y tener una actitud literaria más flexible, Lista ha tenido mejor posteridad que Hermosilla.

3. Aunque hoy pueda parecer increíble, el *Arte de hablar* fue acusado de licencioso por un grupo ultracatólico que estaba muy cerca de la reina Amalia. En una carta del autor a su admirado Moratín (que cita Menéndez Pelayo, pp. 26-28), le cuenta que sus enemigos afirmaban que la obra "estaba llena de obscenidades", y que era "inmoral e inductiva a la lascivia". Hasta el Consejo de Estado la calificó de "inductiva a la malicia". Fue aprobada finalmente con la supresión de los siguientes pasajes "licenciosos":

—por falta de decoro, el verso de un idilio de Moratín que dice: "Y a su labio tal vez uniendo el mío" (indicaba demasiado explícitamente que el beso era el producto de la unión de los labios de dos personas distintas); un verso de Balbuena en que se habla de "pechos"; una "ropa desceñida" que es mencionada en una traducción de Horacio y constituye (para los censores al menos) una incitación al comercio sexual; una cita de un poema de Garcilaso en que se alude al nacimiento de Venus con estas palabras: "a la concha de Venus amarrado" (inútil aclarar que Garcilaso quería decir que el personaje del poema era esclavo del amor; los censores leían en la famosa concha una alusión vaginal demasiado directa); la misma imagen repetida por Francisco de la Torre;

—por impropiedad crítica, una referencia a "luz resplandeciente" al hablar de metáfora continuada (aquí los censores tenían razón: el adjetivo es redundante); y otra referencia a "irresistible necesidad", en el tratado de los tropos, porque esa frase es, en castellano, sinónimo de la necesidad de ir al WC.

Parece evidente que los censores de Hermosilla, además de tener mentes muy literales y de leer pornografía donde sólo hay alusiones mitológicas, eran más energuménicos que el propio dómine.

4. El mejor estudio sobre este período es el de Vicente Llorens Castillo: *Liberales y románticos*, México, El Colegio de México, 1954. Para la contribución hispanoamericana, véase Emir Rodríguez Monegal, *El otro Andrés Bello* (Caracas, Monte Avila, 1969), en que se discuten las teorías del neoclasicismo español y, en particular las de Hermosilla, desde la perspectiva crítica que adquirió Bello después de vivir casi veinte años (1810-1829) en la Inglaterra romántica.

Ya en 1841 (es decir: cinco años antes de nacer Isidore Ducasse), Andrés Bello escribía en Chile una reseña muy severa de una de las obras fundamentales de Hermosilla, el *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era* (1840). En el primer párrafo marcaba así su discrepancia con el punto de vista del retórico español: "el *Juicio crítico* está empapado, no menos que el *Arte de hablar*, en el rigorismo clásico de la escuela a la que perteneció Hermosilla" (*Temas de crítica literaria*, Caracas, Ministerio de Educación, 1956, p. 375). Un poco más adelante, define al retórico con esta feliz fórmula: "ultra-monarquista en política, ultra-clásico en literatura" (p. 376).

Una síntesis del juicio de Bello sobre el autor español se condensa en estas palabras: "Las aserciones de Hermosilla son a veces precipitadas, y sus fallos erróneos [...] su censura es tan exagerada como su alabanza [...] tiene una venda en los ojos para percibir los defectos de su autor favorito, al mismo tiempo que escudriña con una perspicacia microscópica las imperfecciones y deslices de los otros" (p. 376).

No menos severo es Bello en su análisis de la versión de *La Ilíada*.

En estos apuntes manuscritos que su biógrafo Miguel Luis Amunátegui ya había rescatado de su papelería inédita, a pesar de reconocer la dificultad de traducir Homero en castellano, Bello censura con todo detalle las adiciones, supresiones y otras peculiaridades de la traducción de Hermosilla, con un rigor que faltó a críticos posteriores como Menéndez Pelayo. Si se piensa que Bello era sólo diez años menor que Hermosilla, se advierte hasta qué punto era anacrónica la posición del retórico español.

5. A pesar de su documentada admiración por la literatura y la retórica francesas, Hermosilla no dejó de señalarle limitaciones. Así al referirse a la lengua poética del Gran Siglo, apunta en el *Arte de hablar*: "Boileau, Racine, La Fontaine, sin nuevos compuestos y solo con palabras usuales, hicieron sonoros y felices versos, en cuanto lo permitía su pobrísima, monótona y nada armoniosa lengua". Para rematar el argumento añade: "la castellana, más rica, más variada y más suave que aquella, presta todavía más recursos a quien la sabe manejar" (p. 122).

Una opinión semejante fue expresada por Jorge Luis Borges, al ser interrogado en 1948 sobre los recursos fónicos de los poetas franceses: "Pobres, no tienen sino la u".

Refiriéndose a la sintaxis del latín, en comparación con las lenguas actuales, dice Hermosilla: "las modernas tienen en esta parte menos recursos; no obstante la española, italiana y inglesa son más libres que la francesa"

(p. 240). Tampoco dejó de apuntar algún fallo de erudición de la *Encyclopédie* (p. 249), y siempre atacó el uso de galicismos (pp. 123-124), que con estilo barroco a pesar suyo calificaba de "inusitadas construcciones transpirenaicas", y también de "construcciones de extranjía".

A pesar de su afiliación inicial al partido de los "afrancesados", de regreso en España y cuando escribe el *Arte de hablar*, se manifiesta enteramente de acuerdo con la actitud nacionalista de Moratín, otro supuesto "afrancesado", al que elogia y glosa en un "Suplemento". Así aplaude su vindicación del "gusto nacional en materia de teatro contra las injustas acusaciones de los extranjeros" [léase: franceses], y también suscribe la censura al "nuevo culteranismo introducido en nuestra poesía por los escritores *galo*-sentimentales [subrayado nuestro] que en estos últimos años han invadido al Parnaso español" (p. 464). Del mismo modo, en el "Discurso preliminar" a su traducción de la *Ilíada*, cuando elogia la "sencillez y naturalidad" del original griego, aprovecha para atacar "lo que los franceses llaman esprit".

6. Sobre los orígenes de esta tradición retórica, véase Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1972) y Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1970). En recientes ediciones de la *Poética* de Luzán, a cargo de Isabel M. Cid de Sirgado (Madrid, Cátedra, 1974) y de Russell P. Sebold (Barcelona, Labor, 1977), se indica que una primera redacción de esta obra habría sido hecha por el autor en Italia y en italiano (Sirgado, p. 47); que refleja sobre todo la influencia de Muratori; que es la última manifestación crítica de la escuela "italo-española" (según ya anotó Menéndez Pelayo, citado por Sirgado, p. 26); que "la influencia francesa" es "completamente secundaria" si se la compara con las fuentes clásicas, que son las más importantes, o las italianas, en segundo lugar (Sebold, pp. 47-48).

En ambas ediciones originales de la *Poética* (1737, 1789 póstuma) hay citas de El Pinciano (véase, p. e.,pp. 128n, 148, 151, de Sebold).

En el "Suplemento" del *Arte de hablar*, se transcribe un prólogo de Moratín a sus poesías en que aparece citado El Pinciano (p. 472). No hay pruebas, sin embargo, de que Hermosilla conociera directamente a este retórico.

7. Blair es el retórico más citado por Hermosilla entre los modernos. Hay más de cincuenta referencias explícitas, casi todas elogiosas, y muchas transcripciones textuales en que el retórico español prefiere ceder la palabra al inglés, o remite directamente a su texto. Por otra parte, es el primer retórico mencionado en su libro ("Advertencia del autor"). Aun así no puede dejar de marcar alguna discrepancia ocasional y, sobre todo, subrayar una diferencia ideológica. Al referirse a la "oratoria sagrada" apunta que Blair "aunque protestante, ha tratado bien este punto" (p. 293).

8. Aunque la *Poética* de Luzán es normativa y está apoyada en las mismas fuentes clásicas e italianas que el *Arte de hablar*, su tono es mucho más mesurado. Generalmente Luzán prefiere "aconsejar" (Sebold, p. 378) y hasta califica el *Arte nuevo* de Lope de "más abonado testigo en favor de la buena poética" (p. 424). Este tono "modesto y prudente" ya había sido elogiado por el fraile Miguel Navarro en su aprobación a la edición original (Sebold, p. 100). Tal vez por eso mismo, Hermosilla lo cita poco.

Una Ilíada violenta

1. La traducción de Hermosilla

Aunque el *Arte de hablar* fue la obra más difundida de Hermosilla, su obra maestra es la traducción en verso de la *Ilíada*, a la que dedicó buena parte de su vida. En su versión más completa, incluye un extenso "Discurso preliminar" y un volumen entero dedicado al "Examen de la Ilíada" y a las "Notas" que discuten minuciosamente sus soluciones frente a las elegidas por traductores franceses e italianos y que nos iluminan sobre características de su trabajo.[1]

Con respecto a las traducciones francesas, por ejemplo, los comentarios de Hermosilla destacan la especificidad de su propia traducción. Desde las primeras páginas de su "Discurso preliminar" observa: "Homero no es un poeta nacido a orillas del Sena en el siglo XIX, sino un filósofo antiguo, casi contemporáneo de los patriarcas, y que vivió en una edad, culta ya, pero cercana todavía al primer período de la civilización de la Grecia [...] su principal mérito no consiste en lo ingenioso, fino y delicado de las ideas y en lo pulido y estudiado de las frases, sino en la verdad, solidez y naturalidad de los pensamientos [...]. Y sobre todo, en la sólida y varonil elocuencia con que están escritas las arengas que pone en la boca de sus personajes" (I, p. XII).

En opinión de Menéndez Pelayo (que era helenista), la de Hermosilla es no sólo la mejor de las traducciones en español sino que merece todo respeto por su aparato crítico. Sólo la encuentra inferior a la de Monti pero no vacila en declararla superior a las francesas de su tiempo.

Menéndez Pelayo la califica de "elegante" (Tomo III, p. 5); asegura que "es fiel, exacta y literal en cuanto puede serlo una traducción poética" (p. 37); que "demuestra en su autor largos y profundos estudios, que son su verdadero título de gloria" (ídem); que "tiene un sabor bastante *homérico*, a diferencia de las francesas y de la de Pope, que envuelven la sencillez del original en largas, académicas y ridículas perífrasis" (ídem); que la versificación, si "débil en ocasiones, es en otras fácil, fluida y armoniosa; los cortes rítmicos, tan importantes en el verso suelto, están dados no pocas veces con destreza que honraría al metrificador más eminente" (p. 39). La conclusión a que llega: "Hermosilla se excedió a sí propio, calentándose a veces en el sacro fuego de su modelo. Es cuanto puede hacer un hombre que no ha nacido poeta" (p. 41).

La traducción de Hermosilla está hoy totalmente olvidada. Sin embargo, merece ser reexaminada. Hermosilla comparte con muchos de los traductores franceses la opinión de que la época de Homero, lejos de ser bárbara, era de refinada cultura antigua. Admite que las costumbres eran otras, y que ciertas expresiones de Homero (sobre todo en lo que se refiere a prácticas sexuales o a la familiaridad con que son presentados los dioses) no pueden ser traducidas sin atenuación o elipsis. También comparte con muchos de los traductores franceses la convicción de que la máquina maravillosa es increíble en este siglo de la razón. Pero no se equivoca al situar Homero como el último de una larga tradición poética, lo que explica su maestría, y en admitir como necesarias las repeticiones y los epítetos que marcan tan peculiarmente su texto.

De tanto en tanto, sus prejuicios de verosimilitud le hacen protestar, en nota, contra el uso de un epíteto ("los pies ligeros" de Aquiles, por ejemplo) cuando se aplica a un personaje que está en una situación estática. Pero comparado con Madame Dacier[3] o con Bitaubé,[4] Hermosilla parece no sólo menos

preocupado por atenuar con eufemismos ciertas crudezas de Homero, sino mucho más apegado a la materialidad del texto griego en lo que se refiere a sus ritmos y a su energía.

En muchas ocasiones, Hermosilla compara su traducción con las francesas de su tiempo, y no les ahorra censuras. Prefiere a todas la de Madame Dacier, cuya erudición admira. Su elogio está teñido a veces de una condescendencia masculina: cuando compara una solución de Madame Dacier con las de Bitaubé o del italiano Monti, afirma que éstos "han dado a conocer que no sabían tanto griego como una mujer" (III, p. 297). Su opinión general sobre Madame Dacier es la siguiente: "aunque la traducción de esta célebre literata es algo difusa y perifrástica, y su estilo demasiado flojo y demasiado familiar, ella es de todos los traductores que yo conozco la que entendió mejor a Homero" (ídem). Esta opinión se reitera en forma casi idéntica en la página 384. Pero a pesar de estos elogios, Hermosilla la critica a menudo: "estos alambicamientos no son del gusto de Homero" (p. 385); "aquí se equivocó Madame Dacier" (p. 391), etcétera.

Hermosilla no era un poeta, y esto lo admite hasta Menéndez Pelayo, pero inspirado por su amor a Homero conserva en sus versos buena parte del vigor y de la fuerte belleza del original. La mayor parte de las traducciones francesas de la época eran en prosa y estaban en una lengua que la Academia había regimentado hasta en sus menores detalles. El español de Hermosilla, a pesar de su neoclasicismo confeso, era mucho más libre. Su sintaxis era más flexible, su sonoridad más violenta. En tanto que el francés se había ido puliendo y opacando para producir la música de cámara de Racine o el lirismo monocorde la La Fontaine, el español de los siglos XVII y XVIII conservaba algo de la energía del barroco. Por eso, aunque Hermosilla abominaba del conceptismo, no podía escapar de lo que la lengua española tenía de gongorismo convicto y confeso.

Donde se ve más esta energía de su versión homérica es en las escenas de combate. Los detalles más sangrientos, las descripciones más intolerables, están transcritas en toda su crudeza.

Aquí no se omite nada. Cuando Agamenón ordena que no se dé cuartel al enemigo, Hermosilla comenta: "¡qué rasgos de

ferocidad tan propios de aquellos siglos!". Y a continuación cita, en su traducción:

"[...] y hasta el niño que en el vientre
lleva la madre, ni aun allí se libre"
(III, p. 195).

También subraya el grotesco sarcasmo con que Polidamante insulta a los griegos después de haber atravesado con su lanza a Protenor:

"[...] y me parece
que de bastón le servirá, y en ella
apoyado podrá bajar al orco"
(pp. 183-184).

Así resume otro pasaje cruel, cuando Patroclo saca a Testor de su carro, "trayéndole pendiente de la pica" como el pescador que "sentado en alta peña saca del mar un pez, colgado por las agallas y pendiente de la cuerda" (pp. 196-197). El comentario que le merece este símil es elogioso ("bueno y breve") sin una palabra sobre el sadismo de la comparación. Elogios también le merece la respuesta de Aquiles a los embajadores de Agamenón (Canto IX):

"sólo me es grata la matanza y sangre,
y el triste lamentar de los que mueren"
(p.226).

Al comentar la entrada de Aquiles en la batalla, Hermosilla opina: "También es hermosa la pintura del modo con que los caballos de Aquiles iban hollando cadáveres y escudos, y salpicando de sangre el eje y los tableros del carro" (p. 238). Al referirse a la profecía de Príamo sobre la ruina de Troya, dice: "Nótese también aquella tan natural ocurrencia de que sus mismos perros, los perros que el había criado dándoles comida de su mesa,

arrastrarán el mísero cadáver;
y atormentados por la sed rabiosa,
beberán de su sangre, y entre ruinas
dormirán en el pórtico abrasado"
(p. 250).

Elogia asimismo la descripción de Aquiles que hace Homero, cuando lo presenta esperando a Héctor en el campo de batalla

"observando cuidadoso,
por qué parte del cuerpo fácilmente
podía herirlo".

También califica "aquel clavarle la pica en un lado del cuello, pero sin tocar la garganta",

"para que hablase
unas breves palabras todavía",

de "pinceladas del pincel que se perdió" (p. 255). Esta metáfora pictórica marca siempre en Hermosilla el máximo elogio.

Para justificar la crueldad expresada en aquellos versos, señala un poco más abajo: "La dura respuesta de Aquiles a tan tierna y justa demanda de Héctor respira toda la violencia de su carácter, y muestra la ferocidad con que las guerras se hacían en los tiempos heroicos. Nótese aquel bárbaro deseo:

Ojalá, de furor arrebatado,
a cortar en pedazos me atreviese
tu carne por mi mano, y a comerla
cruda"
(p. 255-256).

Canibalismo que no por quedar irrealizado debió dejar de atraer la atención especializada de Ducasse.

Con igual entusiasmo, elogia Hermosilla la descripción de los vejámenes a que somete Aquiles al cadáver de Héctor: "La pintura del modo con que era arrastrado el cadáver de Héctor por los caballos de Aquiles, no puede ser más acabada:

Arrastrado,
así el cadáver, que de polvo alzaba
al aire espesa nube, y esparcida
la negra cabellera por el suelo,
el camino barría; y la cabeza,
tan gallarda en otro tiempo, en hondo surco
iba abriendo la arena.

Esto es poner el objeto a la vista del lector", apunta satisfecho el retórico (p. 257).

Alguna vez, su frialdad se conmueve: "El otro discurso de Aquiles al cadáver de Patroclo es tierno también, y lo sería más para nosotros si pudiéramos leer sin horror aquello de matar él mismo por su mano los doce jóvenes Troyanos" (p. 259).

La humillación de Príamo frente al matador de Héctor, también le inspira una admiración ("nada tengo que decir: basta leer el pasaje") que se advierte en su propio traslado:

"abrazando de Aquiles las rodillas,
besó humilde la diestra poderosa,
homicida, terrible, que con sangre
de tantos hijos suyos se manchará"
(p. 274).

El lamento de Andrómaca ante el cadáver de Héctor, le parece el "último esfuerzo del poeta para despedazar el corazón de sus lectores".

En la cita, casi íntegra del pasaje que acompaña la nota, se encuentra reproducida aquella frase, dirigida a su hijo Astianax, en que ella imagina una muerte horrible:

"[...] o de la excelsa torre
te arrojará indignado algún Aquivo
asiéndote del pie"
(pp. 280-281).

Esta brutal imagen evoca inmediatamente el castigo a que somete Maldoror a Mervyn (C VI, 8), al lanzarlo desde la columna Vendome hasta la cúpula del Panteón. Seguramente que en el recuerdo de Lautréamont se encontraba allí también mezclado otro detalle del suplicio de Héctor por Aquiles, que con precisión insensible Hermosilla resume: "dice expresamente que horadados los pies por la parte de atrás, junto al tobillo, metió por los agujeros unas correas hechas de piel de buey" (p. 313).

Estos mismos hechos están presentados en las versiones francesas de Homero, pero en la traducción española leída por Isidore recuperan toda la dureza del original griego.

2. Las amistades particulares

Otro aspecto curioso de la traducción de Hermosilla es la ceguera (o tal vez la astucia) frente a prácticas homosexuales que eran tan comunes en la Grecia clásica como ajenas a las nociones de decoro católico del traductor español.

En algunos pasajes de sus notas, Hermosilla cae en el ridículo involuntario. Así, cuando Aquiles ve llegar muy afligido a su amigo y amante Patroclo, observa ingenuamente que la arenga de Aquiles "no puede ser más hermosa, ni la comparación que contiene más encantadora:

como suele llorar la niña", etcétera.

"¡Qué pintura tan acabada y que símil tan gracioso!" (p. 190).

El hecho de que el lloroso Patroclo sea comparado con una niña no le llama la atención. Unas páginas más adelante, insiste en el símil: "las lágrimas que vierte son comparadas tan graciosamente con las de una niña cuando pide a su madre que la tome en brazos" (p. 194).

Anticipándose a Lautréamont, con toda inocencia, Hermosilla pone aquí al descubierto uno de los mecanismos edípicos de este tipo de amistades particulares: la solicitud materna que enmascara la pederastia. Así, en la primera edición del *Chant Premier* (1868), el pasaje sexto comenzaba:

"Debe uno dejarse crecer las uñas durante quince días. ¡Oh; qué dulce es arrancar brutalmente de su camita a un niño que no tiene aún nada sobre el labio superior y con los ojos muy abiertos, hacer que se pase suavemente la mano sobre su frente, echando hacia atrás sus hermosos cabellos! Luego, de pronto, cuando menos se lo espera él, hundir las uñas largas en su blando pecho [...]".[5]

Este comienzo, con su ambigua iconografía de ternura y protección inicial, prepara el terreno para alusiones maternales más explícitas. Así, por ejemplo, cuando el sádico viene a rescatar al niño torturado, Lautréamont dice: "Y si tu madre supiese esto, no estaría más cerca de la muerte [...] de lo que me siento yo ahora", que subraya la identificación entre el pederasta y la madre. Más adelante, el poeta se referirá a "un instinto secreto que no depende de mis razonamientos, parecido al del águila desgarrando su presa".

Estas imágenes, estas alusiones, hubieran escandalizado a Hermosilla. Sin embargo, al nivel de este "instinct secret" de que habla Lautréamont, su Homero está muy cerca de *Maldoror*.

En la *Ilíada*, la imagen materna vuelve a aplicarse a Patroclo, cuando Menelao trata de proteger su cadáver, como "la vaca

que da tiernos mugidos". El comentario que este símil recibe es singular: "tiene, como tantos otros, la ventaja de hacer contrastar las escenas rurales con las de la guerra" (p. 206). Que el traicionado Menelao haga de vaca frente al ternero Patroclo no le parece significativo.

También es femenino el símil con que Ayax, defendiendo el mismo tierno cadáver, es comparado a una leona; otra vez, el comentario de Hermosilla mezcla la ceguera con la redundancia: "La comparación es exacta, y lo que se dice de que la leona cierra los ojos para acometer es muy cierto" (p. 208).

No menos sorprendente es ver el cuidado con que Hermosilla trata de explicar el desdén de Aquiles hacia la esclava Briseida, por cuya posesión se había enemistado aquel con Agamenón, provocando así la peste con que se inicia el poema. Comenta en forma pedestre: "Tal vez algún crítico demasiado severo no llevará a bien que Aquiles manifieste como un deseo de que Briseida hubiese muerto repentinamente cuando él la hizo cautiva, pero no tendrá razón. Dichas ya aquellas palabras, que debió decir,

rencorosos
enemistad por siempre nos juramos
sólo por una esclava subrayado del traductor
es naturalísimo, es necesario aquel movimiento,
Más valiera
que Diana en la nave con sus tiros
le hubiese dado muerte,

porque entonces no hubieran perecido tantos héroes. Digo que es natural, porque para Aquiles importaba más la salud [sic; galicismo por salvación] del ejército que todas las esclavas del mundo. Y para convencerse de ello, basta observar que, aunque él prefería entre todas las suyas y *amaba de corazón* [subrayado del autor] a Briseida, este amor era como el que hoy tienen los Musulmanes a sus concubinas, puramente físico, dividido entre muchas, y de tal naturaleza, que tratándose del honor se olvida, y se sacrifica si es necesario, la más favorecida del dueño" (p. 223). Hermosilla omite decir, en su erudita e involuntariamente cómica nota, que los griegos eran también bisexuales y que en materia de amor, el que Aquiles sentía por

Patroclo excedía al de todas las esclavas del mundo. Es posible suponer que Isidoro Ducasse, que en materia de homosexualidad era literariamente menos reprimido que Hermosilla, haya leído estos mismos versos con otros ojos.

Se debe lamentar, por eso mismo, que la edición del Homero de Hermosilla que con tanto orgullo firmó Isidore Ducasse no contuviese las notas arriba citadas. Son de imaginar las carcajadas con que el futuro autor de *Maldoror* habría acogido la beata ceguera del dómine español.

3. Montevideo, la Nueva Troya

Aunque en sus notas y comentarios Hermosilla siempre asume la actitud racionalista y autosatisfecha de un humanista que fue educado en el siglo de las luces, distanciándose así de la crueldad y violencia homéricas como si hubieran sido superadas, la verdad es que él mismo había vivido en la España que produjo las matanzas detalladas en los *Desastres de la guerra*, de Goya, y que desató la furia genocida del *Dos de Mayo en Madrid* (también pintado por Goya).

No sabemos hasta qué punto el recuerdo, y tal vez la experiencia de estas violencias, estaban inextricablemente enlazados a su práctica de profesor de griego, retórico y traductor de Homero. Pero sí sabemos que su *Ilíada* cayó en manos de un muchacho de 17 años que había nacido en pleno sitio de Montevideo, que había oído historias reales de combates, muertes violentas y pestes y que encontró, en los versos vigorosos de Hermosilla, un Homero mucho más cercano que el de los franceses a sus pesadillas de violencia, mutilaciones y torturas.

El sitio de Montevideo, por el ejército del tirano Rosas, duró de 1843 a 1851. La situación de esta ciudad sitiada, que resistía con coraje a los ataques de la nación vecina, provocó un movimiento de solidaridad internacional. En 1850, Alexandre Dumas publicó un libro apoyando a los sitiados: *Montevideo ou Une nouvelle Troye*.[6]

Parece demostrado que este libro fue escrito en grandes partes por el general uruguayo Melchor Pacheco y Obes, que se valió del nombre del ilustre novelista para dar más fuerza a la

causa que él defendía: la de Montevideo sitiada. Así por lo menos lo sostiene Ernesto Morales en un trabajo recogido en *Fisonomías de 1840* (Buenos Aires, 1940), en el cual afirma que Dumas hizo poco más que retocar aquí y allá el manuscrito original en francés de Pacheco. El papel que le cabe al general en el libro de Dumas es, por otra parte, mucho más protagónico que el que cumplió en la realidad.

En un libro posterior, la traducción comentada de las memorias de Garibaldi,[7] Dumas reproduce algunas páginas del libro sobre Montevideo y agrega que las informaciones dadas en aquel libro eran exactas, ya que éstas les fueron dictadas por el general Pacheco y Obes, "un de nos meilleurs amis". A pesar de esa declaración del autor, el historiador uruguayo Ariosto D. González, en el prólogo a una reedición de *Montevideo o Una nueva Troya* (Montevideo, 1941), después de transcribir las palabras citadas arriba y el juicio de Ernesto Morales que las pruebas de éste aporta, "tomadas en conjunto, encadenadas unas con otras, no parecen persuasivas".

Esto colocaría al doctor González entre los escépticos en cuanto a la autoría exclusiva de Pacheco.

A favor de la autoría conjunta Dumas-Pacheco se encuentra el erudito francés Jacques Duprey en su *Alejandro Dumas, Rosas y Montevideo* (Buenos Aires, 1942). El mismo ha resumido su estudio en estas palabras: "L´activité littéraire d´Alexandre Dumas père en faveur de Montevideo assiégée et sa collaboration parisienne avec le général uruguayen Melchor Pacheco y Obes".

La importancia del libro de Dumas, por otra parte, escapa al problema de su autoría real. Su eficacia política dependió de la firma en la tapa. Esto aseguró su difusión en las tres lenguas principales del sitio: en el mismo año de la edición francesa, hubo una versión italiana en Génova y otra en español en Montevideo. La asociación de la ciudad sitiada con la heroica Troya quedó así definitivamente consolidada.

En un estudio de 1946, Enrique Pichón-Rivière sostiene que Isidoro leyó el libro de Dumas-Pacheco y que esa lectura habría reforzado el conocimiento oral de las atrocidades del sitio. La opinión del psicoanalista argentino está recogida por François Caradec (pp. 30-31).

La semejanza de la situación de guerra entre dos "pueblos hermanos" no habría escapado al joven lector de Homero. Al comienzo del cuarto canto de *La Ilíada* los dioses deliberan. En su traducción, Hermosilla casi transforma la duda de los dioses en deseo:

"[...] que la guerra y la paz a los mortales
distribuye a su arbitrio, en duradera
amistad unirá las dos naciones".

Sería imposible no pensar en el famoso final del Canto Primero de *Maldoror*.

En las *Memorias* de Garibaldi adaptadas por Dumas, se encuentran varios pasajes que recuerdan los *Chants*. A pesar de la imposibilidad de comprobar si Ducasse leyó este libro, es bastante verosímil que, por su asunto y por el nombre del traductor, esta obra publicada cuando él ya estaba en Francia no le haya sido indiferente.

En el libro de Garibaldi-Dumas leemos:

"¿Habrá o no un pueblo? Esos cuerpos tan compactos, tan bien soldados unos a los otros, ¿serán deshechos y dispersos? ¿Todo eso en un instante se transformará en cadáveres y miembros aplastados, separados del cuerpo, nadando en sangre? ¿Toda esa bella y viva juventud está destinada a abonar con sus restos esos magníficos campos? ¡En marcha! Suenen las charangas, truenen los cañones, ruja la batalla, y que todo sea decidido, como en Zama, en Farsala, como en Accio" (pp. 191-192).

Y en Lautréamont:

"Y, no obstante, las victorias no se consiguen solas. Es preciso derramar sangre, mucha sangre, para engendrarlas y depositarlas a los pies de los conquistadores. Sin los cadáveres y los miembros esparcidos que divisan en la llanura, donde, sabiamente, se ha llevado a cabo la carnicería, no existiría la guerra, y, sin guerra, no habría victoria. Observa que, cuando se quiere ser célebre, es preciso sumergirse en ríos de sangre, aumentados por la carne de cañón. El fin justifica los medios" (C II, 6).

El problema de saber con certeza si Ducasse leyó los libros de Dumas sobre la Guerra del Plata es en última instancia ocioso. Había evidentemente todo un arsenal, digamos de imágenes guerreras, que figuraban en arreglos ligeramente diversos en los

textos del siglo XIX, ya fuesen de las guerras sudamericanas o de los numerosos combates europeos de la época. Lo que aquí nos interesa es la curiosa superposición de estos discursos bélicos efectuada por Ducasse hasta la saturación, que se expresa en la frase aislada y sorprendente de las *Poésies*: "¡Escóndete, guerra!".

Las imágenes de guerra y las escenas de crueldad presentes en los *Chants de Maldoror* fueron atribuidas, por los críticos, a la experiencia uruguaya de Ducasse (fuente biográfica). Sabemos ahora que hubo la confluencia de varios factores, en una combinación única: la experiencia vivida, los relatos oídos, la consagrada identificación de Montevideo con Troya, y la lectura de una *Ilíada* particularmente violenta en la propia lengua de la ciudad sitiada de su infancia.

El ejemplar de la *Ilíada* sobre el que Isidore inscribe su patria y su nombre era la puerta mágica hacia un mundo de horribles sueños heroicos que de alguna manera reiteraban y amplificaban el horror que había rodeado sus primeros trece años de vida. En el *Arte de hablar* y en la *Ilíada* había encontrado Isidore dos modelos con los cuales exacerbar la enseñanza más neutra del profesor Hinstin, o los modelos propuestos por las edulcoradas versiones francesas del cantor de la Vieja Troya.

4. El "estilo homérico" (Agregado por LPM)

Ahora es curioso observar que las numerosas investigaciones sobre las fuentes de Lautréamont no incluían el nombre de Homero.

Pierre-Jean Capretz, pionero en este tipo de investigación, con su tésis *Quelques sources de Lautréamont*,[8] establece una lista de 84 nombres de autores, entre los cuales el de Homero no consta. Encontramos el mismo silencio en las obras críticas más conocidas. Paul Wattelet, en su artículo "D'une poésie héroique",[9] presiente el parentesco, pero ese presentimiento acaba en el título del artículo.

Wallace Fowlie, en su *Climate of Violence - The French Literary Tradition from Baudelaire to the Present*,[10] se aproxima de la verdad: "*Les Chants de Maldoror* parece hoy una obra de imitación, con innúmeros ecos literarios y alusiones, com-

puesta en un estilo casi declamatorio. El título *Chants* anuncian el género épico de las narrativas poéticas con escenas de violencia y guerra" (p. 20). Pero las influencias por él señaladas son en su mayoría modernas.

Raymond Jean, en su *Lectures du désir*,[11] habla de "gran comparación de tipo homérico" (p. 81). Pero había sido Lucienne Rochon la primera en indicar, con una intuición admirable, reminiscencias de Homero en los *Chants*, como lo señala en *Lautréamont et le style homérique*[12] y *Quatre lectures de Lautréamont*.[13]

El conocimiento que tenemos ahora de una *Ilíada* efectivamente leída por Isidoro confirma la intuición de Lucienne Rochon, y nos permite, a la vez, aclarar ciertos puntos oscuros del problema. Así, la premisa de Lucienne Rochon, según la cual Isidore habría descubierto a Homero en los liceos franceses, debe ser revista; de esta manera ciertas interrogaciones de la fina analista de las semejanzas/diferencias estilísticas encontrarán una respuesta.

Exactamente Lucienne Rochon observa que el texto de Homero ofrecido a los estudiantes de aquella época era censurado o edulcorado; que en la enseñanza Homero aparecía como un moralizador, un guía de vida (p. 4).[14] Ella también subraya la timidez de los traductores franceses conocidos en los liceos de entonces: "A pesar del *avanzo* del espíritu positivista y científico, los traductores de la época no eran más audaces que Mme. Dacier (1699) y Bitaubé (1795), y su precisión desaparecía al menor roce con el buen gusto. Un traductor de la *Ilíada* como Dugas-Montbel, editado 1815 [...] no se decide a traducir los epítetos homéricos, los insultos fuertes" (p. 5). Según Lucienne Rochon, en estas traducciones los guerreros se vuelven uniformemente "*vaillants* guerriers" y las mujeres "*jeunes* femmes". "La particularidad que impacta la imaginación –dice ella– ahógase en la abstracción y en la generalidad" (ídem).

Pues bien, vimos que eso no sucede en la traducción de Hermosilla. A pesar de sus protestos, en las notas, contra la "impropiedad o la grosería de un epíteto", su texto los mantiene intactos.

Lucienne Rochon tiene efectivamente razón al afirmar que Isidore "tenía de la poesía de Homero un conocimiento directo e impactante" (p. 6). Pero ella se engaña cuando atribuye ese

conocimiento directo a las traducciones "más rudas" de fragmentos, realizadas por el profesor Hinstin, y cuando afirma que "si él quiso leer la obra en su conjunto, manipuló aquellas traducciones de Mme. Dacier, de Bitaubé, de Dugas-Montbel, que eran ofrecidas como premios y que se encontraban en las bibliotecas escolares" (p. 6).

Isidoro pudo y supo hallar una traducción de Homero más completa y más fiel, gracias a su bilingüismo.

Sin embargo, Lucienne Rochon intuye la insuficiencia de las fuentes francesas. Ella es bien consciente de la debilidad de esas traducciones que, comparadas con el texto de Lautréamont, parecen menos "homéricas" que éste. Citando a Artaud (rector de la Academia de París), quien, en sus *Etudes sur la littérature,*[15] se irritaba contra las traducciones francesas de Homero: "¿Cómo reproducir aquella dicción al mismo tiempo sublime y tan familiar, tan llena de fuerza y a veces de gracia, y siempre tan audazmente figurada? La tímida reserva de nuestra lengua le prohíbe aquellas palabras de estructura gigantesca y bizarra, aquellas metáforas que se extienden largamente y cuyos términos extremos se chocan y se entrechocan" (p. 41-42).

Pues bien, el español, lengua marcada por la práctica del barroco, no sufre de esa "tímida reserva"; la acumulación de epítetos, los arreglos "bizarros", las metáforas continuadas y las figuras audaces no son raras, ni siquiera en el español de un neoclásico como Hermosilla.

Comentando el texto del rector Artaud, Lucienne Rochon escribe: "la rara audacia de Lautréamont se limita a reproducir aquella audacia [de Homero], a violar nuestra lengua, doncella excesivamente protegida por el farisaísmo de los letrados" (p. 42). Podemos agregar ahora: ¿esa audacia no sería inspirada por un otro Homero, en una otra lengua?

Así, Lucienne Rochon imagina que M. Hinstin debía preguntarse cómo sus lecciones habían resultado en los excesos de Ducasse. Y ella adelanta una respuesta: "¿pero no habría ocurrido que su alumno simplemente se había vuelto un discípulo directo de Homero?" (p. 44).

El libro revelado por Lefrère prueba que Isidoro era verdaderamente discípulo de Homero. Pero sabemos ahora aun más,

también sabemos que él tenía un "maestro" interpuesto, Hermosilla, y una lengua suplementaria, el español, para encorajarlo a todos los "excesos".

NOTAS

1. La edición de *La Ilíada* que poseía Ducasse presenta la traducción de Hermosilla, sin introducción ni notas. Citaremos aquí por la edición de Madrid, Biblioteca Clásica, 1905, en 3 tomos, con un estudio de Menéndez Pelayo.

2. Ya se ha visto (cap. I, nota 4) el juicio mucho más severo de Andrés Bello, coetáneo de Hermosilla. Por su parte, la *Enciclopedia Espasa* opina que la traducción "no es ni fiel, ni elegante, ni muy cuidada, en lo tocante al lenguaje", y señala que "ha sido severamente atacada por críticos y helenistas" (p. 571). Este juicio anticipa o determina el de Gili Gaya en el *Diccionario de literatura española*: "en general poco fiel, escrita sin cualidades artísticas que correspondan al espíritu del original: obra de retórico y no de poeta". Tal vez esta diferencia radical de evaluación con Menéndez Pelayo se deba a que la Espasa y Gili Gaya no la están comparando con las viejas traducciones al español o con las francesas coetáneas, sino con las actuales.

3. Primera edición: 1699.

4. Primera edición: 1780.

5. Citamos aquí por la traducción de Julio Gómez de la Serna: *Los Cantos de Maldoror*, Barcelona, Editorial Labor SA, 1974, segunda edición.

6. París, Imprimerie N. Chaix, 1850.

7. *Mémoires de Garibaldi, traduits sur le manuscrit original par Alexandre Dumas*, París, Michel Lévy, 1860, 2 vols.

8. Sorbonne, 1950.

9. *Confluences*, abril-mayo 1943, pp. 451-459.

10. New York/London, Collier-Macmillan, 1967.

11. París, Seuil, 1977.

12. París, Archives des Lettres Modernes, 1971.

13. En colaboración con Philippe Fédy, Alain Paris y Jean-Marc Poiron; París, Nizet, 1972 ("Introduction à la lecture" y "Lautréamont et le lecteur").

14. *Lautréamont et le style homérique*.

15. París, Plon, 1863.

Lautréamont, discípulo de Hermosilla

1. Lautréamont y la retórica

En su *Lautréamont pour lui meme*,[1] Marcelin Pleynet afirma: "no es en la fabulosa biblioteca de la cultura occidental donde hay que buscar las fuentes de Lautréamont, nunca se terminaría de encontrar nuevas (como se ha visto), sino en el viejo catálogo de tropos" (p. 135). Y a continuación demuestra lo que, a partir de su estudio, se ha transformado en uno de los puntos aceptados por toda la crítica de Lautréamont: que éste ha utilizado ampliamente los procedimientos estilísticos enseñados por los maestros de retórica así como el estilo mismo de estos maestros, recorriendo una variada gama que va del plagio a la inversión paródica.[2] Después de haber dado ejemplos del estilo "retórico" de Lautréamont, Marcelin Pleynet agrega: "Ejemplos que podrían multiplicarse, si se entiende que la empresa de desmitificación, para ser eficaz, no implica sólo, sistemáticamente, la utilización de la inversión retórica, sino también, hasta con un poco de humor, la utilización del código retórico tomado literalmente" (ídem).

Ahora estamos frente a un "viejo catálogo de tropos" que perteneció a Ducasse y que tuvo para él una importancia tal que él mismo marca esa propiedad. Al leer el tratado de Hermosilla, se encuentran casi a cada página "fuentes" posibles de Lautréamont. A tal punto que conviene ser prudente. En primer lugar, porque

cuando se tiene un texto en la cabeza, existe la tendencia a reencontrarlo en todas partes; y con más razón cuando se trata de un texto multirreferencial y polisémico como el de Lautréamont (esto es lo que Blanchot ha llamado "el espejismo de las fuentes").[3] En segundo lugar, porque Hermosilla es un retórico neoclásico batante típico, desde muchos puntos de vista y, como tal, una fuente no exclusiva. Habiéndose formado en las mismas lecturas clásicas de sus contemporáneos, teniendo los mismos presupuestos que sus pares (la Naturaleza, la Razón, lo Bello, el Bien, el Buen Gusto, etcétera) Hermosilla enuncia reglas que eran entonces generales, y se presta, como cualquier retórico, a la desmitificación ducassiana. Existiría, pues, el peligro de atribuir a la lectura exclusiva de Hermosilla enunciados y hasta cierto tono que Ducasse habría podido encontrar también en La Harpe o en Blair o, simplemente, en el curso del profesor Hinstin, del liceo de Pau.

Hay que proceder, por lo tanto, con precaución, tratando de eliminar las vinculaciones demasiado generales, y de destacar, por el contrario, aquellas que, siendo específicas de Hermosilla, hubieran podido dejar marcas en el texto de Lautréamont-Ducasse. Ahora bien, aunque los principios, las reglas y los juicios de Hermosilla no difieren demasiado de los de los retóricos conocidos en lengua francesa en aquella época, su manual presenta rasgos particulares de los que se pueden encontrar huellas en su "discípulo". Estos rasgos se podrían resumir de la manera siguiente: 1) la insistencia en ciertos preceptos: la intencionalidad, la concisión, la energía, la solemnidad; 2) un tono particular que depende de la personalidad de Hermosilla: lógico casi hasta la locura, impaciente, con tendencia a comentarios irreverentes o sarcásticos sobre autores consagrados, y a la demostración por el absurdo; 3) el hecho de que su manual más que un simple catálogo de tropos, contiene los elementos de una estilística normativa; 4) el hecho de que se trata de un "Arte de hablar" más que de un "Arte de escribir".

2. Algunos preceptos capitales

Hermosilla elogia "el lenguaje tranquilo de la reflexión", admira la impasibilidad en la expresión de las emociones, y

cultiva un estilo elevado y solemne. Como está imbuido de su alta misión de moralizador, sus preceptos tienen a menudo el tono glacial de los veredictos que caen de lo alto, del cielo o de la cátedra: "La inmoralidad, la relajación ni la desvergüenza, no han menester de maestros, lo que importa es que parezcan maestros para mostrar las enormes faltas de aquellos vicios, y las funestas consecuencias que siempre atraen a los que les siguen" (AH, p. 176). El retórico español podría representar ejemplarmente al destinatario "cretinizado" de los *Chants* y, al mismo tiempo, el modelo acabado del estilo "serio" y "frío" del que se jacta el Ducasse de las *Poésies*. El viejo dómine pertenecía seguramente a aquella categoría de censores indicada por Lautréamont: "ciertas personas frías que jamás perdonarían las lucubraciones flagrantes de mi exageración" (C IV, 7).

Dentro de la tradición griega, Hermosilla es un retórico pragmático, más preocupado del efecto de la palabra que de su belleza. Ya en las primeras páginas de su manual, define el arte como una "colección de reglas para hacer una cosa bien, esto es, de modo que pueda servir para el uso que la destinamos" (AH, p. 1). Así, insiste sobre la intencionalidad de los enunciados, que predetermina su forma. En varios lugares afirma que el autor debe saber de antemano, y muy claramente, lo que se propone hacer, y que debe delimitar su discurso en consecuencia: "Estos [los buenos escritores] saben contenerse dentro de los justos límites, y no decir nunca ni mucho ni poco, sino lo que basta para el fin que se proponen" (AH, p. 69).

Esta insistencia sobre las intenciones nos hace pensar en la "Oda al Océano", una de cuyas curiosidades es justamente la explicitación del poder soberano que el autor tiene sobre su enunciado: "Me propongo, sin emocionarme, declamar en voz alta la estrofa seria y fría que escucharéis" (C I, 9). Lautréamont obedece aquí al precepto de Hermosilla: hay que saber exactamente lo que uno se propone hacer. Lo mismo en cuanto a la extensión del enunciado ("ni mucho ni poco", según el maestro): "Basta sobre este tema", decide abruptamente Lautréamont. Y finalmente: "Quiero que ésta sea la última estrofa de mi invocación. Por consiguiente, una sola vez más quiero saludarte y despedirme de ti" (ídem). La ambigüedad de los *Chants*

reside justamente en una aplicación explícita del código retórico, en el entrelazamiento de un discurso delirante con un metalenguaje frío y normativo.

Del mismo modo, el concepto de *energía* merece que uno se detenga un poco. Para Hermosilla, una expresión no es buena si no es "enérgica", "capaz de producir en el ánimo una impresión viva y fuerte" (AH, p. 160). Aunque este concepto viene de la antigua retórica, toma dentro de la obra de Hermosilla aires típicamente españoles: el culto de la virilidad, el gusto de la "elocuencia varonil" y de la pose correspondiente, pueden ser vistos como rasgos culturales españoles, como "hombradas". Tanto en sus violentos asaltos como en sus actitudes altaneras, Hermosilla tiene algo de torero; una postura semejante a la que puede presentirse en las cartas del señor Isidore Ducasse, en particular en esta frase dirigida al banquero Darasse: "mi cuerpo efectuará una aparición en la puerta de vuestro banco".[4] Inútil recordar hasta qué punto la obra de Lautréamont-Ducasse es "viril", "enérgica", "viva" y "fuerte". Allí, también, ha seguido tal vez las lecciones de Hermosilla demasiado a la letra. En la carta a Verboeckloven se refiere él mismo "a unos fragmentos [de los *Chants*] demasiado poderosos". "Tal vez exageré un poco el diapasón", reconoce modestamente.[5]

Para obtener esta energía siempre buscada, Hermosilla insiste en la concisión. En su propio estilo, esta concisión se vuelve a menudo abrupta. La alianza de un temperamento arrebatado y de una convicción inquebrantable produce a menudo, en él, un estilo de una concisión algo grosera, que sorprende al lector: "un estúpido no puede ser ni autor, ni crítico, ni nada más que un poste" (AH, p. 468). Los lectores de Lautréamont recordarán seguramente su enérgica concisión. Sería, sin embargo, abusivo atribuir este rasgo, como otros, a la simple lectura de Hermosilla. Pasemos, pues, a aspectos más específicos del maestro español.

3. Las impaciencias del inquisitor

Como todos los retóricos clásicos, Hermosilla legisla. A semejanza de sus colegas, presenta y comenta ejemplos, apro-

bándolos o condenándolos. Pero lo que es característico del retórico español es que resulta particularmente atrabiliario y muy desenfadado en sus manifestaciones de rechazo. Al tiempo que predica la calma olímpica, Hermosilla entra a menudo en crisis: "Cuando uno halla en un poema épico, es decir, en una composición que pide la mayor seriedad, elevación, nobleza y majestad en el estilo, tan pueriles y bajas chocarrerías, no puede menos de experimentar una santa cólera, al ver tan indignamente profanado, por decirlo así, el santuario de las Musas" (AH, p. 157). El profanador en cuestión era Lope de Vega, que había osado el juego de palabras:

Triunfó el martirio allí junto al mar Tirio.

Puntualmente, Hermosilla irrumpe en su propio texto para calificar un verso de "jerigonza", y para decidir: "Tamaños dislates no merecen que me detenga a criticarlos" (AH, p. 32). "¡Qué insufrible pedantería! [Lope] De la misma clase pero mucho más desatinada, pedantesca e indecente es una de Balbuena." Y toma al lector de testigo: "El que tenga estómago y paciencia puede leerla en el original" (AH, p. 56). "Puede que alguno lo entienda, yo por mí confieso que no puedo ni aun adivinar" (AH, p. 17). Hermosilla acaba por concluir que *todos* los poetas barrocos españoles deliraban (AH, p. 17), y que ellos creían que la poesía consistía en "hablar como energúmenos" (AH, p. 148).

Este tono desenvuelto ¿no estimularía la preparación de los ataques de Ducasse a las Grandes Cabezas Fofas de la literatura?[6] De la misma manera que Hermosilla califica a los poetas españoles de "pedantes", "alucinados" e "indecentes" (AH, pp. 55-56), Ducasse no se ahorra epítetos a sus predecesores: "Hay escritores despreciados, peligrosos, bufonescos, farsantes al cuarto, mistificadores, verdaderos alienados, que merecerían poblar el asilo de locos. Sus cabezas cretinizantes, de las que se ha quitado algún tornillo, crean fantasmas gigantescos, que bajan en vez de subir. Ejercicio escabroso: gimnasia especiosa. Vamos, pues, pasad presto la grotesca mosqueta. Por favor, retiráos de mi presencia, fabricantes por docena de charadas prohibidas, en los que yo antes no reconocía, a primera vista como lo hago hoy, el gozne de la solución frívola. Casos

patológicos de un formidable egoísmo. Autómatas fantásticos: apuntad con el dedo el uno al otro, mis chiquitos, el epíteto que habrá de colocarlos en su lugar" (*Poésies* I).

Los epítetos adecuados no faltan en Hermosilla. Sus ataques al Barroco en nombre de la Razón (que constituyen un ataque indirecto al Romanticismo del que es contemporáneo) podrían haber ayudado a formar el tono de las *Poésies*. Su manual, como él mismo declara en la dedicatoria a la reina, era "una obra destinada [...] a establecer sólidamente los principios del buen gusto en materias literarias, a combatir las erradas opiniones que le han estragado, a recordar y sostener las sanas doctrinas, a vindicar la memoria de maestros clásicos injustamente desacreditados por la ignorancia suntuosa de ciertos Aristarcos noveles" (AH, p. XIII).

En su última carta a Darasse,[7] Ducasse explica su "transformación" y expone el objetivo de su nueva obra: "ya que la poesía, de la duda [...] alcanza así tal punto de desespero insulso, y de maldad teórica, consecuentemente ella es radicalmente falsa [...]. Esta es la razón por la cual cambié completamente de método, para cantar exclusivamente la esperanza, LA CALMA, la felicidad, EL DEBER. Y es así que yo relato con los Corneilles y los Racines la cadena de la razón y de la sangre fría, bruscamente interrumpida a partir de los *poseurs* Voltaire y Jean-Jacques Rousseau".

Hermosilla habría aprobado esta vuelta a las "sanas doctrinas" de los clásicos.

Armado de una "lógica rigurosa y de una tensión de espíritu por los menos igual a su desconfianza" (C I, 1). Hermosilla analiza ejemplos tomados de la poesía barroca española. El poeta Balbuena es uno de sus blancos favoritos. Según afirma, Balbuena no es "un verdadero poeta" sino un "amplificador de frases" (AH, p. 50), definición que conviene perfectamente a todos los barrocos así como al Lautréamont de los *Chants* (que encontraría su justo "censor" en el Ducasse de las *Poésies*).

En las *Poésies*, Ducasse asume, de modo sistemático, el tono del censor neoclásico; pero la autocensura irónica ya era frecuente en los *Chants*: "el límite concedido por la sensatez a la imaginación es a veces, a pesar del pacto efímero acordado

entre esas dos potencias, desgraciadamente superado por la enérgica presión de la voluntad, pero también la mayoría de las veces, por la ausencia de su colaboración efectiva... ¡Ay! Quisiera desarrollar mis razonamientos y mis comparaciones lentamente y con mucha magnificiencia (¿pero quién dispone de su tiempo?)" (C IV, 7).[8]

Hermosilla se detiene siempre ante las imágenes barrocas para preguntarse: "¿Qué quiere decir esto? ¿Cómo puede reaccionar una persona razonable ante esto?". Y propone una prueba suprema: "Y bien, toda esta intrincada metafísica ¿quiere decir algo traducida al lenguaje de la razón? Nada en suma" (AH, p. 23). Traducir al lenguaje de la razón, ¿no es lo que Ducasse hace, o finge hacer, en las *Poésies*?

La lógica "realista" de Hermosilla produce un humor involuntario: ninguna poesía (ninguna imagen poética) resiste a su "traducción". Al comentar unos versos en que Balbuena pretende "consolar" con su poesía a un caballero encarcelado en el siglo IX, Hermosilla protesta: "¿Puede darse mayor insulsez? ¿Con que hablar de la prisión del conde de Saldaña, ochocientos años después que sucedió, es ir a consolar a un preso?" (AH, p. 54).

Armado de su implacable lógica, Hermosilla se permite sarcasmos. El mismo Balbuena había escrito: "Al oro que llovía su cabeza"; Hermosilla se burla: "¡Una cabeza lloviendo oro! ¡Qué imagen tan exacta y pintoresca! ¿Cómo haría un pintor para representarla en un cuadro? Tendría que hacerla nube" (AH, pp. 216-217). A propósito de otro poema, en que Balbuena compara los ojos de la amada a "mil soles", Hermosilla evalúa, parsimoniosamente: "No era malo, si cada uno de ellos [los ojos] era un sol, ¿pero mil?; ¿quién podría resistir tanta luz y tanto calor?" (AH, p. 38). Sería posible citar miles de ejemplos de este tipo de análisis; pero ¿quién podría resistir el fuego de tanta lógica?[9]

Todas las figuras retóricas son reducidas, por este retórico, al sentido común. Así, al comentar un verso de Quevedo en el que "las peñas duermen", Hermosilla declara: "es impropio. Por cierta razón, que a su tiempo veremos, se dice que duermen aquellas cosas que estando ordinariamente en agitación, como las aguas corrientes o las olas del mar, quedan alguna vez

paradas o quietas; pero las peñas, que nunca se mueven, ni pueden ser agitadas por el viento ¿cómo han de dormir porque sea de noche? ¿No vio el buen Quevedo que tan dormidas están a las doce del día, como a las dos de la mañana?" (AH, p. 43).

Este género de ejercicio podría haber condicionado a Lautréamont a comentar constantemente sus propias comparaciones o metáforas, con la misma preocupación lógica y los mismos efectos ridículos: "Así los seres vivos, esas olas vivas, mueren una tras otra, de una manera monótona; pero sin dejar ruido espumoso" (C I, 9). O también: "No creáis que estoy a punto de morir, pues no soy un esqueleto, y la vejez no está colada a mi frente. Apartemos por consiguiente toda idea de comparación con el cisne, en el momento en que su existencia toma vuelo" (ídem). O aun: "todas estas tumbas, que están esparcidas en un cementerio, como las flores en un prado, comparación que carece de verdad" (C I, 12). O, al contrario: "viejo océano, [...] eres un inmenso moretón azulado, aplicado, sobre el cuerpo de la tierra: me gusta esta comparación" (C I, 9).

Las consideraciones de Lautréamont en relación a las comparaciones y metáforas no se limitan a esos autocomentarios. Frecuentemente, en los *Chants*, vemos surgir un discurso teórico que es una discusión con un interlocutor ausente, el cual sería un retórico autoritario: "Y hay que advertir, además, que *aun cuando una potencia superior nos ordenara, en los términos más claramente precisos, arrojar a los abismos del caos la juiciosa comparación que todos han podido sin duda saborear impunemente*, incluso entonces, sobre todo entonces, que no se pierda de vista ese axioma esencial, los hábitos adquiridos en el transcurso de los años, los libros, el contacto con sus semejantes, y el carácter inherente a cada uno que se desarrolla en rápido florecimiento, impondrían al espíritu humano el irremediable estigma de la reincidencia en el *empleo criminal (criminal si nos colocamos momentánea y espontáneamente en el punto de vista de la potencia superior) de una figura retórica que más de uno desprecia pero que muchos ponderan*" (C IV, 2).[10] Se refiere a la comparación del baobab y una pilastra. Hermosilla, tomado de "santa cólera", bien que sería capaz de considerar "criminal" esa figura.

4. Limpieza, sustitución y plagio

Uno de los puntos en que la aproximación entre los preceptos hermosillescos con las técnicas ducassianas nos parece más sugestivo es la propuesta hecha por el maestro español, de una práctica de la "limpieza" del estilo para obtener la "energía". Hermosilla enuncia reglas según las cuales se logrará una "coordinación más feliz de las cláusulas".

"1. Limpiarlas de toda palabra inútil, es decir, que no añada algo al sentido.

2. Deben limpiarse las cláusulas de todo miembro redundante, esto es, que diga lo mismo que alguno de los precedentes.

3. No se multipliquen sin necesidad las palabras demostrativas y relativas.

4. La palabra o palabras capitales o enfáticas colóquense [...] en el paraje en que deben hacer más impresión.

5. Estén libres y desembarazadas de las otras que pudieran hacerlas sombra (circunstancias de tiempo, lugar, etc.)" (AH, p. 239 et seq.).

Los consejos de "limpieza" suministrados por Hermosilla son más numerosos y más detallados que los que acabamos de citar. Algunas precisiones que facilita el retórico nos parecen de un interés singular en lo que se refiere a nuestro tema. Ya se habrá advertido en estos preceptos, la importancia de palabras tales como "limpiar", "desembarazar", "eliminar", estas palabras, o expresiones similares, se repiten con insistencia a lo largo de las páginas consagradas a las "cláusulas". La "limpieza" del estilo es un precepto clásico, materializado desde la Antigüedad en el cálamo de Horacio. Lo que es singular en Hermosilla, son las precisiones dadas, de manera muy minuciosa, sobre las partes de la proposición que hay que cortar y sobre el reajuste de las frases en función de la concisión enérgica. "Cercenadas las superfluidades..." (AH, p. 240).

Cada precepto está acompañado de ejemplos sugestivos. El precepto nº 3, en su formulación completa, dice lo siguiente: "No se multipliquen sin necesidad las palabras demostrativas y relativas. Así, en lugar de decir, por ejemplo, *En esta parte no hay una cosa que nos disguste más pronto que la vana pompa*

del lenguaje, sería mejor decir concisamente: *Nada nos disgusta tan pronto como*, etc." (AH, p. 240). Y el ejemplo que da para ilustrar una complejidad innecesaria y por lo tanto susceptible de ser corregida, es nada menos que una frase de Cicerón.

Ahora bien, el examen de las transformaciones efectuadas por Ducasse en los textos clásicos franceses (*Poésies*) nos revela precisamente este trabajo de limpieza: la eliminación de todas las palabras consideradas superfluas, con la intención de desnudar lo esencial del pensamiento y de volver el enunciado más "claro" y más "enérgico". Así como Lautréamont es un amplificador de los clisés literarios, Ducasse es un reductor de la fraseología clásica. Reescribiendo algunos pensamientos o máximas, Ducasse realiza una suerte de *strip-tease* del pensamiento: reescritos, esos textos son reducidos a sus articulaciones esenciales. Es cierto que su práctica no se limita a la simplificación: sus transformaciones alteran el sentido del texto original; pero, con o sin alteración del sentido, la limpieza (simplificación, desmembramiento, reducción) siempre se realiza.

Compárese, por ejemplo, un texto de Vauvenargues y el que Ducasse reescribe:

Vauvenargues: "¡Oh, sol! ¡oh, cielos! ¿Quiénes sois? Hemos sorprendido el secreto y el orden de vuestros movimientos. En manos del Ser de los seres, como instrumentos ciegos y factores tal vez insensibles, el mundo sobre el que reinais merecería vuestros homenajes? Las revoluciones de los imperios, la variada faz de las eras, las naciones que han imperado, y los hombres que han realizado el destino de estas mismas naciones, las principales doctrinas y las costumbres que se han repartido las creencias de los pueblos en religión, en artes, en moral y en las ciencias, todo esto, ¿qué puede parecer? Un átomo casi invisible, que se llama hombre, que se arrastra sobre la faz de la tierra, y que sólo dura un día, abarca de alguna manera de un vistazo el espectáculo del universo en todas sus edades".

Ducasse: "Se sabe lo que son los soles, los cielos. Tenemos el secreto de sus movimientos. En manos de Elohim, instrumento ciego, factor insensible, el mundo suscita nuestros homenajes. Las revoluciones de los imperios, las farsas de las eras, los conquistadores de la ciencia, esto proviene de un

átomo que se arrastra, sólo dura un día, destruye el espectáculo del universo en todas las edades" (*Poésies*, II).

Como aconsejaba Hermosilla, Ducasse ha "desembarazado" el texto de Vauvenargues de toda "superfluidad". En lugar de demorarse en las interrogaciones, toma el camino más directo de la afirmación. Condensa varias palabras en una sola, suprime las cláusulas subordinadas relativas de función calificadora, transforma dos largas frases en una. Al mismo tiempo, opera dos importantes subversiones: "las farsas de las eras" en lugar de "la variada faz de las eras", y coloca "destruye" en lugar de "abarca de alguna manera de un vistazo". Estas subversiones, que constituyen su "contribución" personal, han sido facilitadas (hasta se diría suscitadas) por la técnica de la limpieza que, llevada a sus extremos, provoca cortocircuitos en el sistema frástico de base. Estos cortocircuitos se producen tanto a nivel fónico como a nivel semántico; así, la de "variada faz" produce "farsa", y los sememas de rapidez y totalidad de "abarca de un vistazo" provocan "destruyen".

El procedimiento de reducción es habitualmente usado por Hermosilla con un fin didáctico. Sus comentarios a la *Ilíada* consisten, a menudo, en resúmenes reductores. Ahora bien, se tiene la impresión de que esta práctica didáctica, por otra parte utilizada generalmente en las clases de retórica, es la que imita Ducasse. El trato que reserva a los textos clásicos franceses, en las *Poésies*, tiene el sobreentendido: "En efecto, este pensamiento (o esta máxima) se reduce a lo siguiente:...".

El procedimiento fundamental (y hasta fundador) de las *Poésies* es, como se sabe, la sustitución: "Yo reemplazo la melancolía por el coraje, la duda por la certidumbre..." (Epígrafe de las *Poésies*). Este procedimiento está sugerido por Hermosilla. Para probar la excelencia de Homero, desafía al lector: "Escójase cualquier pasaje, simple narración, símil, descripción o arenga; sustitúyanse otros pensamientos, quítese o añádase alguno, y désele al buen Homero lo que los franceses llaman *esprit*, es decir conceptos demasiado ingeniosos, epigramáticos, antitéticos, y expresiones muy estudiadas; y se verá que el trozo que resulta, aunque tenga cierto brillo, no es en realidad tan bueno como el original" (I, XXVIII).

Estas especulaciones sobre "el trozo que resulta" son análogas a las de Ducasse: "Si se corrigieran los sofismas en el sentido de las verdades correspondientes a ellos, sólo la corrección sería verdadera, en tanto que *la pieza así corregida* [subrayado nuestro] tendría el derecho de no ser jamás llamada falsa. El resto, estaría fuera de la verdad, con la marca de lo falso, por consiguiente nulo, y considerado, necesariamente, como no acontecido" (*Poésies* I). A partir de allí, todo un proyecto literario es posible: "Un monitor podría hacerse un bagaje literario, diciendo lo contrario de lo que han dicho los poetas de este siglo. Reemplazaría sus afirmaciones por negaciones. Y recíprocamente" (*Poésies* II).

Lo que Hermosilla proponía era ya la prueba de la sustitución. "Quítese un solo pensamiento, añádanse otros nuevos, o amplifíquense más lo que contiene, y al instante se verá, o que falta algo, o que sobra mucho, o que las ideas están demasiado desleídas" (III, 63). Lo que el bueno de Hermosilla, demasiado convencido de la verdad original, no veía era que tales proposiciones abren el camino a todos los "desórdenes" filosóficos y literarios. La "pieza" resultante sería un simulacro que, por el simple hecho de existir, entraría a rivalizar con el original, contestando su "verdad" y hasta el hecho de haber (o no) acontecido. Literariamente, la "pieza resultante" (o "la pieza así reacondicionada", según Ducasse) sería simplemente una parodia que, en vez de probar la excelencia del original, podría alterar su lectura. Lo que no escapó a Ducasse.

Otra práctica de la enseñanza de la retórica en el siglo XIX sobre la que insiste Hermosilla es la copia. Al tiempo que condenaban el plagio, los profesores de retórica predisponían a sus discípulos a practicarlo: los ejercicios de copia eran los primeros en serles impuestos, y se justificaban por la finalidad de imitar a los clásicos. Hermosilla aconseja expresamente al aprendiz de escritor a recurrir a las obras del pasado. Esto no tiene nada de original; pero él da precisiones muy detalladas en este sentido. Recomienda que se busque la inspiración no sólo en los modelos generales sino en los descubrimientos" (los *ready-made*, diríamos hoy): "¿A qué fin un hombre sensato se había de privar de los inmensos auxilios que le ofrecen para este estudio los descubri-

mientos hechos ya por todas las generaciones que le han precedido? ¿Ni cómo querría tomarse el trabajo de inventar por sí solo, coordinar y perfeccionar una ciencia tan vasta y tan difícil [la ciencia de la palabra]? ¿Hay ni puede haber un hombre cuerdo, que renunciando a cuanto el género humano ha adelantado hasta hoy en matemáticas, se empeñe en construir por su mano el inmenso edificio de esta ciencia?" (AH, pp. 455-456).

En la escuela ideal, según Hermosilla, "el maestro o director enseñaría de palabra las reglas, haría observaciones prácticas sobre todas las composiciones de algún mérito que hubiesen parecido hasta entonces, y mandaría a sus discípulos ejercitarse en imitaciones, que serían más o menos buenas según el más o menos talento, y la mayor o menor aplicación del discípulo" (AH, p. 458).

Semejantes consideraciones debieron parecer muy aceptables a Ducasse. En efecto, como en la matemática, ¿por qué inventar solo? "La poesía debe ser hecha por todos." ¿Y por qué privarse de los "descubrimientos" hechos por las generaciones precedentes? "El plagio es necesario" (P II). Como de costumbre, Ducasse sólo exagera un poco.

Los procedimientos de limpieza, sustitución y copia no son exclusividad del retórico español. Pero el hecho es que, en su manual, el único que haya citado Ducasse, estos procedimientos no sólo están enfatizados sino explicados en detalle. Por ser no sólo un catálogo de tropos sino un manual de estilística normativa, el libro de Hermosilla es susceptible de constituirse en principal inspirador de los procedimientos ducassianos, al mismo tiempo que en uno de los textos básicos para sus parodias.[11]

5. La expresión corporal

No sabemos exactamente qué edición del *Arte de hablar* poseía Ducasse. Por la fecha de su anotación (1863), es muy posible que haya sido la de 1853, reproducida textualmente en 1856. Esta edición contiene un suplemento agregado por el presentador y comentador de la obra, D. Vicente Salvá, y que pensamos podría haber impresionado a Ducasse.

De acuerdo con el título del manual de Hermosilla, Salvá trata largamente de la expresión corporal del orador. Preocupa-

do de explicitar, en los menores detalles, lo que el orador debe hacer con el cuerpo (y sobre todo lo que no debe hacer), Salvá llega a fórmulas absolutamente cómicas.

Preconiza, por ejemplo: "Así la acción ha de acompañar siempre a la voz, porque sin ésta degeneraría en una pantomima, y sería en extremo ridículo que un orador moviese los brazos mientras sus labios permanecen cerrados, o que al nombrar la tierra mirase al cielo, o cuando se refiera a un objeto puesto a su izquierda, señale con el dedo hacia la derecha" (AH, p. 338). En su afán de precisión, llega a extrañas explicaciones: "Los brazos están constantemente en juego, porque las manos que les van unidas..." (AH, p. 340).

Condenando ciertas acciones como ridículas, parece sin embargo insensible al carácter excesivo de otras acciones consideradas por él como normales. Admite, por ejemplo, gestos muy enérgicos: "conviene darse una palmada en la frente por un extremado pesar, o si no recordamos o no puede ocurrirnos algún asunto de importancia"; y aun: "Puede darse una patada contra el suelo en una irritación muy extrema" (AH, pp. 340-341).

Este énfasis en la expresión corporal es característico de las culturas meridionales. En los tratados ingleses o franceses de la época, hay pocas referencias a la gestualidad oratoria. Sobre la *delivery* de la oratoria, Blair, por ejemplo, da consejos de moderación; observa que los ingleses no aprecian los grandes gestos, como los franceses o los italianos.[12] En realidad, los franceses son tan prudentes como él en lo que se refiere a este punto. Condillac, por ejemplo, dice que en la oratoria, la acción es menos importante que la elocuencia: "Lejos de creer que la acción sea la principal parte de ella, apenas la juzgamos necesaria, y admiramos a los oradores que no la usan".[13]

Es bien sabido que la obra de Ducasse, *Les Chants de Maldoror* en particular, tiene una enunciación de tipo oratorio: el enunciador profiere su discurso más que lo escribe, y ese discurso gana toda su fuerza cuando es leído en voz alta. Por otra parte, poseemos el testimonio de Lacroix, trasmitido por Genonceaux: "Sólo escribía de noche, sentado al piano. Declamaba, forjaba las frases, marcando las prosopopeyas con acordes".[14]

Por otra parte, a lo largo de los *Chants*, el autor nos hace conocer las reacciones corporales que acompañan la elocución. Hace referencia a los cabellos que se le erizan y que hay que volver a su lugar, a la agitación incontrolable de sus miembros, etcétera.[15] La exageración de estas manifestaciones corporales nos lleva ya al dominio paródico: como si Ducasse mirase exactamente al orador poseído que Salvá ora tolera, ora condena. La parodia se torna más evidente en las *Poésies*. En aquel mismo pasaje, mima al orador neoclásico y al orador romántico: "Con mi voz y mi solemnidad de los grandes días, te evoco en mis hogares desiertos, gloriosa esperanza. [...] recórcholis, trae contigo, cortejo sublime –¡sostenedme, me desvanezco!– las virtudes ofendidas, y sus imperecederas restauraciones" (*Poésies* I). Entre las prácticas corporales condenadas por Salvá, se encuentran "los oficios poco limpios de estornudar, toser y escupir" (AH, p. 340). Sobre este punto, se explica: "Aún de sonarse ha de abstenerse el orador, si no le obliga la necesidad, porque esto al mismo tiempo que le hace perder el calor del decir, distrae al auditorio de la atención que le prestaba" (AH, p. 339). Ahora bien, en los *Chants de Maldoror*, Lautréamont nos comunica súbitamente: "Ante todo, voy a sonarme la nariz, porque tengo necesidad; y luego, poderosamente ayudado por mi mano, retomaré la lapicera que mis dedos habían dejado caer" (C VI, 2). Vemos aquí, al mismo tiempo, infracción a la regla de Salvá y la corrección de los efectos indeseables de ese acto: pérdida del "calor" y la distracción del receptor; Lautréamont retoma "poderosamente" la lapicera, y la atención del lector. Por otra parte, la infracción a la regla estaba justificada: "Si no le obliga la necesidad", decía Salvá; "porque tengo necesidad", explica Lautréamont.

6. Moral y buen gusto

Hemos dicho que los preceptos de Hermosilla sobre el Bien y el Buen Gusto no tienen nada de particular que nos permita vincular a ellos las consideraciones ducassianas, antes que a las de cualquier otro retórico neoclásico.

Sin embargo, el capítulo titulado: "De lo que en materias literarias se llama buen gusto, mal gusto", presenta algunas

formulaciones que sería interesante comparar con las de Ducasse. Hermosilla comienza, didácticamente, por admitir que esta cuestión es "complicada" y "oscura", y que "no todos resuelven del mismo modo" (AH, p. 463). Introduce entonces dudas que demostrarán ser, más tarde, simples procedimientos demostrativos y persuasivos: "1a. ¿Hay en las composiciones literarias cosas que sean en sí mismas buenas o bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee y del juicio que de ellas forma? 2a. La aptitud para distinguir lo bueno de lo malo, lo feo de lo hermoso en materias literarias ¿es una facultad puramente mecánica debida a la sola sensibilidad, o es una facilidad que resulta del talento e instrucción del que hace o examina las composiciones? (ídem).

A pesar de estas dudas, él va a mostrar a continuación que los valores (belleza, buen gusto, moralidad) se deducen de las reglas, fundadas ellas mismas en principios verdaderos, eternos e inmutables. La cuestión del gusto ha preocupado constantemente a Ducasse. Lautréamont, cuyo mal gusto fue subrayado por los primeros críticos, se mantuvo en las dudas preliminares de Hermosilla: "La frontera entre tu gusto y el mío es invisible; no podrás jamás precisarla: prueba que esta frontera misma no existe" (C V, I). Ducasse, volviendo al "buen camino", emite conceptos que Hermosilla hubiera podido firmar: "El gusto es la cualidad fundamental que resume todas las otras cualidades. Es el *nec plus ultra* de la inteligencia. Sólo por él el genio es la salud suprema y el equilibrio de todas las demás facultades. Villemain es treinta y cuatro veces más inteligente que Eugène Sue y Frederic Soulié" (*Poésies* I). El siglo XIX es sin duda aquél a través del cual la cuestión de los valores, y por lo tanto del juicio, se plantea con creciente malestar. Lautréamont-Ducasse la señala, dejándola sin resolver.

Hermosilla pretende probar la estabilidad de los valores por el consenso general: "¿Se cree acaso que, aun cuando por imposible, todo el género humano se empeñase en alabar una composición épica, cuyos pensamientos fuesen respectivamente falsos, oscuros y fútiles, las expresiones bárbaras, incorrectas, impropias, vagas, débiles, chabacanas y duras, las cláusulas embarazosas, intrincadas y anfibológicas; las metáforas alambicadas, incohe-

rentes y mal sostenidas; el plan defectuoso, la acción múltiple, el héroe vil y despreciable, los caracteres mal dibujados, la versificación lánguida y arrastrada, etc., etc.; sería por eso hermoso semejante monstruo? Nadie sostendría tal disparate" (AH, p. 464). Que todo el género humano se ponga a elogiar unánimemente, en el siglo XIX, una composición épica, he aquí una aberración que parece escapársele a Hermosilla. Esta obra hipotética que describe, y que aniquila con un juicio anacrónico, podría ser *Les Chants de Maldoror*. Lautréamont, alumno rebelde, sería exactamente ese "monstruo" ante el cual Hermosilla se desmayaría: "Pero que tu gracia duplique mis fuerzas naturales; pues, ante el espectáculo de este monstruo, puedo morir de asombro: se muere por menos" (C I, 5).

"Es con los pies que yo pisotearía las actitudes agrias del escepticismo, que no tienen razón de ser. El juicio, una vez alcanzado el florecimiento de su energía, imperioso y resuelto, sin hamacarse un segundo en las irrisorias incertidumbres de una piedad descolocada, como un acusador público, condena fatídicamente" (*Poésies* I).

Al escoger la sátira del discurso retórico como uno de sus principales registros, Lautréamont-Ducasse ha seguido un excelente consejo de Hermosilla (al tiempo que lo daba vuelta contra el maestro): "Queda indicado que la sátira puede ser puramente literaria para censurar o ridiculizar la pedantería, el mal gusto y los defectos de un escritor determinado, o en general los abusos o vicios introducidos en algún ramo de la literatura; y yo aconsejaría a todo poeta que, en caso de escribir sátiras, prefiriese asuntos literarios, porque el arma de lo ridículo empleada contra los extravíos del gusto produce ordinariamente su efecto; pero la censura moral raras veces ha corregido los vicios dominantes. Un diálogo satírico de Boileau echó por tierra las novelas heroicoamorosas de la Calprenède y de Scuderi, la graciosa novela satírica del Quijote sepultó en el olvido los libros de caballerías; pero las sátiras de Horacio, Juvenal y Persio no corrigieron ni mejoraron las costumbres de Roma" (AH, p. 386).

La obra de Ducasse entierra la retórica escolar. En los *Chants de Maldoror* y sobre todo en las *Poésies*, el discurso

hermosillesco resucita como farsa: una de las "variadas farsas de las eras".

NOTAS

1. Collection Ecrivains de Toujours, París, Seuil, 1967.

2. Sobre las relaciones de Lautréamont con la retórica, véase: Lucienne Rochon, "Le professeur de rhétorique de Lautréamont: Gustave Hinstin", *Europe* nº 449, setiembre 1966; ídem, "Des discours de distribution des prix", *L'arc* nº 33, 1966; ídem, "De quelques rébus scolaires de Lautréamont", *Europe* nº 475-476, nov. dic. 1968; Michel Charles, "Elements d'une rhétorique d'Isidore Ducasse", *Nouvelle Revue Française* nº 217, en. 1971; Claude Bouché, *Lautréamont, du lieu commun à la parodie*, París, Larousse, 1974.

3. *Lautréamont et Sade*, París, Editions de Minuit, 1963.

4. Carta de 22 mayo 1869. *OEuvres complètes d'Isidore Ducasse*, texto establecido por Maurice Saillet, París, Le Libre de Poche, 1963, p. 431.

5. Carta de 23 octubre 1869. Idem, p. 432.

6. Carta de 13 marzo 1870. Idem, p. 444.

7. Idem.

8. Traducción Julio Gómez de la Serna.

9. Como diría Lautréamont, igualmente parsimonioso: "Reduzcamos más nuestro pensamiento; seamos formales y contentémonos con tres elefantitos que acaban de apenas nacer" (C IV, 7). Trad. Julio Gómez de la Serna.

10. Traducción Julio Gómez de la Serna. Subrayado por nosotros.

11. Sobre los procedimientos de transformación en las *Poésies*, véase: *Poésies*, primera edición comentada por Georges Goldfayn y Gérard Legrand, París, Le Terrain Vague, 1960; Julia Kristeva, *La revolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974; Leyla Perrone-Moisés, *Les Chants de Maldoror de Lautréamont - Poésies de Ducasse*, Collection Poche Critique, París, Hachette, 1975; Idem, *Falência da crítica - Um caso limite: Lautréamont*, San Pablo, Editora Perspectiva, 1973.

12. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 2 vols., ed. Harold F. Harding, Southern Illinois University Press, Carbondale and Ewardsville, 1965. Véase Lecture XXXIII, vol. 2.

13. *Traité de l'Art d'Ecrire*, in *OEuvres de Condillac*, París, Imprimerie de Ch. Houel, 1798. Véase Tomo VII, p. 375.

14. Véase "Préface" a los *Chants de Maldoror*, París, Edition Genonceaux, 1890.

15. La referencia a las reacciones corporales puede tener otra fuente: las novelas góticas. Asimismo, el uso irónico del metalenguaje en un discurso romántico ha podido ser recogido por Ducasse en Byron. Pero, como se sabe, las fuentes no son nunca exclusivas, y el señalamiento de una no invalida la indicación de otras.

El pedagogo y el censor*

1. Una retórica negra

Como lo han demostrado muchos críticos, la obra de Ducasse puede ser leída tanto en su temática como en su estilo, como una manifestación de rebeldía contra la opresión física, psicológica e intelectual sufrida por un adolescente en los liceos franceses del siglo XIX.

Numerosos pasajes de los *Cantos* y de las *Poesías* evocan el enfrentamiento ente un niño desgraciado y un adulto autoritario, y a menudo dichos pasajes contienen índices referenciales o discursivos que permiten situarlos en el contexto escolar.

A causa de su aspecto paródico, ese texto de rebeldía ha podido ser considerado desde diferentes puntos de vista, culminando en indicios de valor divergentes. Entre los primeros críticos de Lautréamont, ya habían los que levantaban la sospecha de un "fastidioso"[1] y esta suposición implicaba una valorización de la obra, su descalificación en tanto que "poesía" en tanto obra de arte.

Ese juicio despreciativo, que se podría denominar de juicio "sensato"[2] o "profesoral",[3] ha sido retomado, no hace mucho, por Robert Faurisson: "Una mistificación de un siglo de anti-

* Traducción: Carlos Pellegrino.

güedad tomó las proposiciones de un mito".[4] Para Faurisson, Lautréamont no es sino un "alegre farsante",[5] por lo que no merecía la ateción apasionada de los surrealistas y de tantos críticos célebres "engañados"[6] por Ducasse. Lo que equivale a negar a la parodia el estatuto de género literario, ignorar la importancia de este género a lo largo de la historia literaria y sobre todo en la literatura moderna.

En efecto. La obra de Ducasse es un ejemplo particular de "práctica lúdica"[7] ya señalada por Roland Barthes: "Estos sistemas docentes constituyendo en su conjunto un formidable sistema institucional ('represión como se dice ahora') era normal que desarrollara la irrisión por la retórica, una retórica 'negra' (sospechas, menosprecio, ironías): juegos, parodias alusiones eróticas y obscenas, bromas de colegio, toda una práctica de colegiado que queda por otra parte, para explorar y constituir en código cultural".[8] En el caso del colegial Ducasse, esta práctica ha producido un texto que sobrepasa de lejos las "bromas de colegio", lo que no se tuvo en cuenta en la argumentación de Faurisson y sus pares.

No obstante, desde 1939, Bachelard había ya planteado la cuestión del liceal Ducasse de la manera más justa y rica en desarrollos críticos: "No me parece que se deba salir de la vida cultural para explicar la obra de Isidore Ducasse. Es un drama nacido en una clase de retórica, un drama que debe resolverse en una obra literaria",[9] "Los cantos de Maldoror son ecos de un drama cultural".[10]

La sugerencia de Bachelard pone de relieve un propósito semejante a aquel de un Bakhtine (estudiar el "diálogo" de la obra de Ducasse con los discursos escolares) o de un Tynianov (colocar la obra en relación a una "serie cultural"). Es en esta dirección de la parodia y el intertexto que se desarrollaron los análisis más recientes de la obra de Ducasse, los de Marcelin Pleynet, de Julia Kristeva, de Claude Bouché.

2. En búsqueda del modelo

El análisis del intertexto exige la localización de la (de las) funte(s) aun cuando no sólo deba contentarse con encontrarla,

si no también deba conducir a las transformaciones y asimilaciones operadas por el "texto segundo", en el (los) texto(s) primero(s).

En lo que concierne a la parodia del estilo retórico, como para muchos otros aspectos de la obra y de la vida de Ducasse, la investigación revistió el aspecto de una larga encuesta policial en la que colaboraron numerosos y sucesivos detectives.

Hasta el día de hoy, la fuente más probable del estilo retórico de Ducasse (y la razón de su rebelión) se consideró fueron las lecciones y los discursos de M. Gustave Hinstin, su profesor de retórica en el liceo de Pau y uno de los dedicatarios de las *Poesías*.

Sabemos por el testimonio de su condiscípulo Paul Lespès,[11] que Isidoro tuvo problemas con M. Hinstin:

"En la clase parecía a veces interesarse vivamente en las clases de Gustave Hinstin, brillante profesor de retórica [...]. En 1864, hacia el fin del año escolar, Hinstin, que a menudo había reprochado a Ducasse lo que llamaba sus excesos de pensamiento y de estilo, leyó una composición de mi condiscípulo.

Las primeras frases, muy solemnes, exitaron enseguida su hilaridad, aunque muy pronto se enojó. Ducasse no sólo no había cambiado de modales, sino los había agravado singularmente. Nunca había dado tanta rienda suelta a su imaginación desenfrenada, ni siquiera una frase en la que el pensamiento de cierta manera hecho de imágenes acumuladas, de metáforas incomprensibles, no estuviera todavía oscurecido por invenciones verbales y formas de estilo que no respetaban siempre la sintaxis.

Hinstin clásico puro, cuya fina crítica no dejaba escapar ninguna falta de gusto, creyó que había allí una suerte de desafío arrojada a la enseñanza clásica, una broma pesada hecha a un profesor. Contrariamente a sus hábitos de indulgencia, infligió a Ducasse un castigo. Esta penitencia hirió profundamente a nuestro condiscípulo: se quejó con amargura a mí y a mi amigo Georges Minvielle. No tratamos de hacerle comprender que él había rebasado en mucho la medida".[12]

Las investigaciones posteriores de Curt Muller[13] y sobre todo aquellas más recientes de Lucienne Rochon, han aportado más luces sobre Gustave Hinstin, su personalidad, sus enseñanzas y su estilo. Si es que está fuera de duda que este profesor es

señalado por las parodias de Ducasse, y si es asimismo posible que su fina crítica haya desencadenado la respuesta virulenta de su alumno, es también evidente que él no ha sido el único modelo y el único blanco del Montevideano. Es en ese sentido que la expresión de Bachelard –"un drama de cultura"[14]– nos parece la más justa. M. Hinstin no era sino uno de los representantes de una categoría, aquella de los retóricos.

Ciertas características de Hinstin son aquellas de todos los profesores de retórica de su tiempo: el hábito de corregir las exageraciones en el estilo, el gusto por las imágenes consagradas y los lugares comunes, los "tics" discursivos de argumentación. Como dice Lucienne Rochon, "no es sino un hombre inteligente entre los demás, agradable, cultivado, activo y vivaz";[15] o como lo dice François Caradec, un "profesor brillante", suficientemente imbuido de sí mismo, como se encuentra en todos los liceos de Francia.[16]

Lucienne Rochon lo describe como "un mundano sonriente", "un hombre de gusto",[17] "un hombre de buena compañía".[18] Según él, los discursos y escritos de M. Hinstin revelan "una soltura llena de ligereza", una "indulgencia" que lo lleva al acomodo, y a una "preferencia continua por el modo sonriente".[19] Lo que coincide además con los recuerdos de Lespès, que se refería a los "hábitos de indulgencia" de su antiguo profesor.

Siempre según Lucienne Rochon, M. Hinstin no era "un defensor de lo Bello y lo Bueno con mayúscula".[20] Visitando Grecia M. Hinstin, muy francés, rechaza los excesos meridionales: "rayano a cada paso en la pasión y el énfasis mediterráneos".[21]

En el estilo de sus escritos, Lucienne Rochon observa un gusto marcado por la litote y el eufemismo, la ausencia casi sistemática de la comparación y la metáfora. En tanto que Lucienne Rochon terminó por preguntarse cómo tal maestro podría provocar en su discípulo tal rebeldía, tanto desprecio: "Nada en sus modales, ni rigidez dogmática, ni pretensión, ni pasión agresiva, parece suscitar una rebeldía contra el maestro como la de los *Cantos de Maldoror*, una conversión irónica o no, como la de las *Poesías*, todo mezclado de rechazo".[22] En fin: "Aquél que acaba de leer los *Cantos de Maldoror* [...] y

quien, por curiosidad aborda una conferencia de M. Hinstin, no siente por lo pronto, ningún parentesco, ni aun el parentesco de los contrarios".[23]

Luego de haber mostrado algunas semejanzas de método, Lucienne Rochon reafirma la distancia entre el maestro y el discípulo: "A más de esta semejanza Gustave Hinstin tiene 'tics' opuestos a los de Lautréamont: el empleo con seriedad del adjetivo encantador y de sus sinónimos, gracioso, exquisito, elegante, etc., no corresponde para nada al registro de Lautréamont, que es el de la solemnidad".[24]

M. Hinstin carece de aliento, dice ella, lo que surge netamente si se compara su estilo al de su alumno, "diversamente masculino, firme y vigoroso".[25]

François Caradec examina, él también, las similitudes posibles entre el estilo de Gustave Hinstin y el de Ducasse. Sus conclusiones se asemejan a las de Lucienne Rochon: "No se encuentran allí si no detalles que no bastarían para probar la influencia profunda del maestro sobre el alumno. Se puede criticar el estilo de Hinstin, que no se re-encontrará ni apenas en la obra de Ducasse".[26]

3. La sombra del censor

Sabemos, ahora, que Gustave Hinstin no era el único retórico conocido por Ducasse. Al profesor vivo, a cuyo juicio estaba sometido, había tenido a bien agregar (y puede ser, confrontar), un retórico muerto con quien no dialogaba menos por escrito.

Habiendo leído el manual de Hermosilla, y sus poderosas traducciones de Homero, no puede impedirse de ver en él al maestro solemne, el moralista colérico que se presta perfectamente al papel de "modelo" de Lautréamont: "modelo" tratado de diferentes maneras, desde la imitación del tono hasta el enfrentamiento y la caricatura. Como si detrás del amable M. Hinstin se reclinara la sombra severa del retórico español. Lo que no excluye seguramente otros modelos. Se debe siempre considerar que la rebeldía de Lautréamont como dijera Bachelard, es "un drama de cultura", una reacción contra la enseñanza y no solamente un asunto personal con tal o cual

profesor. Hermosilla y Hinstin no se excluyen el uno al otro, los dos encarnan, cada uno a su manera, la voz de la enseñanza retórica. Hermosilla no ha sido más que una lectura de Ducasse, y la relativa amabilidad de Hinstin (el testimonio de Lespés lo muestra capaz de una ironía hiriente) era más bien excepcional en el sistema escolar del siglo XIX.

Hermosilla es sin embargo un representante perfecto del maestro en cuanto autoridad temible, imperturbable en sus certezas e implacable en sus juicios. Preconiza "cette dignité et cette vaillance qu´inspire le fait d´avoir la justice de son côte" (sería preciso citarlo en español, porque la solemnidad de esta lengua es inigualable: "aquella dignidad y valentía que inspira el tener la justicia de su parte", AH, p. 271).

Así, si el retrato del "cuerpo docente" hecho por Ducasse parece excesivo para M. Hinstin, le sienta perfectamente a Hermosilla: "Los mejores autores de novelas y de dramas desnaturalizarían a la larga la famosa idea del bien, si los cuerpos docentes, conservatorios de lo justo, no retuvieran a generaciones jóvenes y antiguas en la vía de la honestidad y el trabajo... Yo pisotearé con los pies, las estrofas agrias del escepticismo, que no tienen razón de ser. El juicio una vez entrado en el florecimiento de su energía, imperioso y resuelto, sin balancear un segundo en incertidumbres irrisorias de una piedad descolocada, fatídicamente condena, como un procurador general" (*Poésies*, I).[27]

Si M. Hinstin era el hombre de los acomodos, Hermosilla, si era el hombre de las certezas inquebrantables, el rectificador de las "falsas opiniones que han estropeado los principios del buen gusto y las sanas doctrinas" (AH, Dedicatoria a la Reina). Esta certeza, la mantendrá hasta el última frase de su manual, en el que declara, para concluir, que aquel que no piensa como él es "un estúpido".

Examinado los dos primeros axiomas de las *Poésies*, Lucienne Rochon observa que el segundo ("Los primeros principios deben ser indiscutibles") es "desconcertante". Cuáles son esos primeros principios?" –se pregunta ella–.[28] La respuesta podría encontrarse en la primera página del *Arte de hablar*: "Son principios eternos y de eterna verdad, fundados sobre la naturaleza misma de los objetos que son objeto de las

artes; y en consecuencia son tan invariables como la naturaleza" (AH, p. 1).

Asimismo, cuando, en otro artículo ya citado, la misma estudiosa observa que el "registro habitual" de M. Hinstin no corresponde para nada con el registro de Lautréamont, "que es aquel de la solemnidad", uno no puede dejar de pensar en la solemnidad del maestro español. Si su seriedad no fuese tan imperturbable, Hermosilla habría podido decir como Lautréamont: "A menudo me ocurrirá enunciar con solemnidad las proposiciones más burlonas" (C IV, 2). La bufonería involuntaria de Hermosilla no escapó a su "discípulo" que, en buen caricaturista, no ha hecho si no exagerar... un poco.

4. Degradación y homenaje

La obra de Ducasse entierra la retórica escolar, la de las clases, los discursos de distribución de premios y de los manuales.

Muchos críticos han explicado esta empresa paródica por la rebelión del discípulo oprimido; el recuerdo del testimonio de Léspes está siempre presente en el espíritu de sus críticos. Además Lautréamont mismo nos informa: "Lector, es quizá el odio lo que quieres que invoque al comienzo de esta obra" (C I, 2).[30] Uno evidentemente se tienta de identificar esta aversión promordial al resentimiento de aquel que ha sido públicamente humillado por su profesor.

Sin embargo, como dice Bachelard, "el verdadero revolucionario no escribe".[31] Para que la rebelión desemboque en escritura paródica, es preciso que haya en casa del revolucionario, algo más que una negación simple y un deseo de destrucción, también la fuerza libidinal que empuje al sujeto a repetir, a perseguir, transformando, el objeto de su rebeldía. Ese sujeto entretiene con el objeto de su odio una relación que es, por lo tanto, también amorosa.

La parodia, como se sabe, consiste a menudo en la degradación de un modelo. Freud observa: "La caricatura, la parodia y el travestismo, como su contrario pragmático, el desenmascaramiento, acometen a las personas y a los objetos a los que se les

debe respeto, que detentan alguna autoridad, que se elevan en un sentido o en otro por encima de lo común. Son procedimientos de degradación para los que la lengua alemana posee la feliz expresión de Herabstzung (poner más abajo)".[32]

Aunque esta degradación es también un homenaje. En la elección del modelo está el reconocimiento de su elevación, de su fuerza; y el deseo de rivalizar con el modelo implica una parte de amor.

La pulsión de destrucción, resolviéndose en risa liberadora, conduce a un reinicio, a un renacimiento. Es lo que dice Bakhtine, sobre la ambivalencia de la parodia: "El reír carnavalesco está [...] dirigido hacia lo superior, hacia la 'mutación' de los poderes y las verdades, de los órdenes establecidos. Engloba los dos polos del cambio, se remite a sus procesos, a la crisis misma.

En el acto del reír carnavalesco se alían la muerte y el renacimiento, la negación (la burla) y la afirmación (la alegría). [...] En la antigüedad, la parodia era inherente a la percepción carnavalesca del mundo. Creaba un doble destronizante que no era otra cosa que el mundo al revés. De ahí su ambivalencia. [...] No era evidentemente sólo una pura negación del objeto parodiado. Toda cosa tiene su parodia, es decir su aspecto cómico, porque todo renace y se renueva a través de la muerte".[33]

Así las relaciones de Ducasse con sus "modelos", no son simples y sobre todo sobrepasan lo existencial que estaba quizá al origen. Atribuir la rebelión de Ducasse y la obra que resulta de su problema con M. Hinstin, el simplificar la cuestión de una manera positivista (causa y efectos simples) es psicologizar el fenómeno literario, reducir su alcance.

El objeto con el que Ducasse entretuvo su doble relación de odio y de amor, el objeto de su pasión, no es Gustave Hinstin o no importa qué otro maestro de liceo. Ese objeto es cierto tipo de discurso, el discurso retórico, formidable aparato ideológico normativo y represivo, aparato cuyo funcionamiento estaba asegurado por centenares de personas en el siglo XIX. El discurso retórico era uno de los componentes de lo que Bachelard denomina un "complejo cultural". Que el representante de ese discurso esté vivo y físicamente presente, como M. Hinstin, o

muerto y "por escrito" como Hermosilla, es por último indiferente, el discurso en sí mismo es suficientemente poderoso como para provocar, en un liceal genial, que este apetito y tal rechazo se resuelvan en parodia.

Eligiendo la sátira del discurso retórico como uno de sus principales registros, Lautréamont-Ducasse ha seguido un buen consejo de Hermosilla (re-enviándolo contra el propio maestro): "Observamos que la sátira puede ser puramente literaria, apuntando a censurar y a volver ridícula la pedantería, el mal gusto y los defectos de un escritor determinado, o sus abusos y los vicios en general de alguna rama de la literatura; y yo aconsejaría a todo poeta, en el caso de que escribiera sátiras, preferir los sujetos literarios, porque el arma del ridículo empleada contra las desviaciones del gusto produce generalmente su efecto: pero la censura moral raramente ha corregido los vicios dominantes. Un diálogo satírico de Boileau ha echado por tierra las novelas heroico-amorosas de Calprenede y de Scudéry, la graciosa novela satírica del Quijote ha amortajado en el olvido los libros de caballería; aunque las sátiras de Horacio, de Juvenal y Persius no han corregido ni mejorado las costumbre de Roma" (AH p. 386). Para Hermosilla, como para Ducasse, todo ocurre en el mundo infinito de los lenguajes superpuestos.

En cuanto a la degradación de sus "modelos", Ducasse se encuentra en la posición ambivalente de todos los parodistas. Si los portavoces del aparato retórico pasan a segundo plano frente al aparato mismo, no es menos cierto que el hecho de haber sido elegidos como blancos privilegiados culmina en su "elevación". ¿Quién se recordaría todavía de Gustave Hinstin si no hubiera sido inmortalizado por Ducasse? Así mismo es gracias a Ducasse que vemos resurgir, aquí y ahora, a don José Gómez de Hermosilla.

NOTAS

1. En mayo de 1870, en una reseña, anónima en el *Bulletin du Bibliophile et du Bibliothécaire*, ya se preguntaban: "Est-ce une gageure?". (V. Curt Muller, "Documents inédits sur le Comte de Lautréamont", *Minotaure* nº 12-13, 1939.) Fin de la nota de autor.

N del T: jeringa, fastidioso: "canular".

2. N del T: "sensé" en el original.

3. Idem, "professoral".

4. Idem: "Une mystification vieille d'un siècle a pris les proportions mythe". Nota del autor: *A-t-on lu Lautréamont*?. París, Gallimard, 1972, p. 9.

5. Idem: "joyeux farceur".

6. Idem: "dupes".

7. Idem: "practique ludique"

8. "L'ancienne rhétorique", *Communications* nº 16, París, Seuil, 1970, 274. Fin nota de autor.

"Tous ces systèmes enseignants constituant un formidable système institutionnel ('répressif', comme on dit maintenant) il était normal que se développât une dérision de la rhétorique, une rhétorique 'noire' (suspicions, pris, ironies): jeux, parodies, allusions érotiques ou obscènes, plaisanter de collège, toute une practique de potaches qui reste d'ailleurs à explorer et constituer en code culturel."

9. *Lautréamont*, nouvelle edition augmentée, París, Librairie José Corti, 1963, p. 74. Fin nota de autor. "Il ne me semble pas qu'on doive sortir de la vie culturelle pour expliquer l'oeuvre d'Isidore Ducasse. C'est un drame né dans une classe de rhétorique, un drame qui doit se résoudre dans une oeuvre littéraire": "Les chants de Maldoror sont les échos d'un drame de la culture".

10. Idem p. 76. Nota de autor.

11. V. François Alicot, "A propos des Chants de Maldoror. Le vrai vissage d'Isidore Ducasse", *Mercure de France*, París, 1 de enero de 1928. Le témoignage de Lespès se trouve entre les pages 202 y 207.

12. Nous citons d'apres l'introduction de Marice Saillet aux *Oeuvres Complètes*, París, Le Livre de Poche, 1963, p. 22-23. Fin de Nota de autor.

"Hinstin pur classique dont la fine critique no laissait échapper aucune faute de goût, crut que c'était là une sorte de défi jêté à l'enseignement classique, une mauvaise plaisanterie faite a une professeur. Contrairement a ses habitudes d'indulgence, il infligea à Ducasse une retenue. Cette punition blessa profondément notre condisciple; il s'en plaignit avec amertume à moi et à mon ami Georges Minvielle. Nous n'essayâmes pas de lui faire comprendre qu'el avait beaucoup dépassé la mesure."

13. Op. cit.

14. N del T: "une drame de culture".

15. "Le professeur de rhétorique de Lautréamont: Gustave Hinstin", *Europe* nº 149, setiembre 1966, p. 183. Fin de N de A.

"Il n'est qu'un homme intelligent, parmi les autres, agréable, cultivé, actif et vivant." Fin de N de T.

16. "Un professeur 'brillant', assez imbu de lui-même, comme en rencont dans tous les lycées de France." Fin de N de T. Op. cit., p. 83. N de A.

17. "Un mondain souriant", "un homme de goût". Fin de N de T. Op. cit., p. 162. Nota del autor.

18. Idem p. 169. Nota de autor. "Un homme de bonne compagnie". N de T.

19. "Aisance pleine de légèreté", une "indulgence" (...) "préférence continue pour le mode souriant". Fin de N de T. Idem p. 162. N de A.

20. Idem p. 164. N de S. "Un defenseur du Beau et du Bien avec majuscule." N de T.

21. Idem ibídem. N de A. "Il raille à chaque pas fois la passion, l´emphase méditerranéennes." N de T.

22. Idem p. 172. N de A. "Rien dans sa manière, ni étroitesse dogmatique ni prétention, ni passion agressive, ne semble susciter une rébellion contre le maître comme celle des Chants de Maldoror, une conversion ironique ou non, comme celle des Poésies, toute mêlée encore de révolte." N de T.

23. Idem ibídem. N de A. "Celui qui vient de lire les Chants de Maldoror [...] et qui, par curiosité, aborde une conférence de M. Hinstin, sent d´abord aucune parenté, même pas la parenté des contraires." N de T.

24. Idem p. 178. Fin de Nota de autor. "A part cet ressemblance, Gustave Hinstin á des 'tics' qui sont tout a l´opposé de ceux de Lautréamont: l´emploi sérieux de l´adjectif charmant, et de ses synonymes gracieux, exquis, élégant, etc., ne correspond pas du tout au registre de Lautréamont qui est celui de la solennité." Fin de N de T.

25. Idem ibídem. Fin de N de A. "Autrement mâle, ferme et vigoureux" fin de N de T.

26. Op. cit. p. 80. Fin de N de A. "Ce ne sont là que détails qui ne suffiraient pas á prouver l´influence profonde du maître sur l´élève. On peut critiquer le style d´Hinstin, que l´on ne retrouvera guère dans l´oeuvre de Ducasse." Fin de N de T.

27. "Les meilleurs auteurs de romans et de drames dénatureraient a la longue la fameuse idée du bien, si les corps enseignants, conservatoires du juste, ne reteeient les générations jeunes et vieilles dans la voie de l´honneteté et du travail. [...] C´est avec les pieds que je foulerai les stances aigres du sceptisme, qui n´ont pas leur motif d´être. Le jugement, une fois entré dans l´efflorescence de son énergie, impérieux et résolu, sans balancer une seconde dans les incertitudes dérisoires d une pitié mal placée, comme un procureur général, fatidiquement condamne" (*Poésies*, I). Cita de Lautréamont. Fin de N de T.

28. "Des discours de distribution des prix", *L´Arc*, nº 3, Aix-en-Provence 1967, p. 69. Fin de N de A.

29. "Souvent el m´arrivera d´enoncer avec solemnité les propositions les plus bouffonnes" (*Chants*, IV, 2). Fin de N de T.

30. "Lecteur, c´est peut être la haine que tu veux que j'invoque dans le comencement de cet ouvrage" (C. I, 2). Fin N de T.

31. Op. cit., p. 74. N de A.

32. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard Col. Idées, París, 1971, p. 308.

33. *La poétique de Dostoiévski*, París, Seuil, 1970, p. 175.

Isidore/Isidoro

1. El bilingüismo de Isidoro

Críticos y comentaristas franceses han subrayado insistentemente las faltas de lenguaje, los idiotismos y hasta los disparates tropológicos de Isidore Ducasse. La opinión más recibida es que, a pesar de hablar francés desde su niñez, Isidore no encontró en su ciudad natal, Montevideo, y más tarde en Tarbes y Pau, la oportunidad de perfeccionar su práctica escrita del francés. Por lo general, esa misma crítica se ha abstenido de examinar en detalle el contexto lingüístico en que se forma, tanto en Uruguay como en Francia, el escritor que firma Lautréamont. Algunas observaciones obvias tal vez sean necesarias.

En primer lugar, Isidore Ducasse proviene, tanto por parte de padre como de madre, de antepasados bearneses, es decir, que venían de una región de la Francia pirenaica en que la práctica de la lengua culta competía con un *patois* popular en que se manifestaban rasgos nada ortodoxos. Por otra parte, la uniformidad de la enseñanza de la lengua francesa todavía no se había producido cuando sus padres fueron educados en aquella región (ni al menos se sabe si su madre fue educada). El Béarn, además, aparecía inscrito en un área lingüística muy vecina al País Vasco en que se habla una lengua totalmente distinta tanto del francés como del español, y mucho más arcaica que ambos.

Pero hay más: los vascos franceses tienen un tronco común con los españoles; muchas familias del lado francés eran originarias del lado español, y viceversa. Esta peculiar situación lingüística habría tenido una importancia nula, si los padres no hubiesen emigrado a Uruguay. De haberse quedado en el Béarn, Isidore (y no Isidoro) habría hecho estudios regulares en las escuelas francesas, y tanto el *patois* bearnés como el vecino vascuence habrían sido obliterados de su práctica escrituraria. Pero la emigración de François Ducasse y Jacquette Davezac al Uruguay alteró el cuadro lingüístico de Isidore/Isidoro.

Es posible presumir que el francés hablado en el hogar montevideano de los Ducasse no sería el francés parisino. Aunque François era un hombre culto y dominaba, sin duda, ese francés central, la familia de su mujer no tenía el mismo origen social. Al margen de la batería literaria que trata de reconstruir un romance posible entre Jacquette y François antes de llegar a Montevideo, lo único seguro es que ella vivió en casa de François y que estaba embarazada de siete meses y medio cuando François consintió en regularizar su unión por medio del matrimonio.[1]

Cabe conjeturar, por lo tanto, que algo del *patois* bearnés se había filtrado en el ámbito lingüístico en que nació y se crió Isidore. Es posible que alguna criada fuera del mismo origen que Jacquette; incluso se puede suponer que el hogar paterno tendría también criados de habla española.[2]

La complejidad del mundo lingüístico en que se forma el futuro Conde de Lautréamont se aumenta si se sale de la casa a la calle, a la ciudad sitiada y al campo, como el niño no pudo menos de hacer. En la fecha de nacimiento de Isidore, dos terceras partes de la población de Montevideo era originaria de otros países. Además de los españoles peninsulares o isleños que se arraigan en la ciudad a partir de su fundación en 1726, hay un constante aporte cosmopolita de españoles inmigrantes que vienen sobre todo de los países vascos y se mezclan con italianos (entre ellos, nadie menos que Garibaldi, heroico defensor de Montevideo) y hasta de ingleses, que conviven con los ubicuos y más numerosos franceses. Montevideo o la Nueva Babel, podría haber escrito Alexandre Dumas.

A través de la información dada por Maurice Saillet en su edición del Livre de Poche, se sabe que "en el siglo pasado, las regiones de Bigorre o de Béarn tuvieron una gran emigración a América Latina, principalmente al Uruguay" (p. 14). También señala el mismo autor: "en 1846, año del nacimiento del poeta, el canciller Marcelin Denoix evalúa entre 6.000 y 7.000 el número de franceses, en su mayoría artesanos y comerciantes, radicados en Montevideo" (p. 18).

Mucho más detallada y analítica es la información sobre la población francesa de Montevideo en esta época que ofrece la minuciosa monografía de Jacques Duprey, *Voyage aux origines françaises de l'Uruguay*.[3]

En el capítulo VII de su libro se indica que una estadística local contemporánea señala la entrada en el puerto de Montevideo, entre 1835 y 1842, de 32.934 emigrantes, de los cuales 17.765 eran franceses, 8.281 españoles y 7.894 sardos, como se llamaba entonces a los italianos. En el año 1842 (cuatro antes del nacimiento de Isidore) los franceses superan en número a todos los otros emigrantes de Europa y de América Latina reunidos (p. 160). El mismo año de 1842, según información contemporánea, se vio en el puerto de Montevideo hasta 116 navíos franceses de alta mar; como dato pintoresco, y muy revelador, se agrega que la ciudad consumía, entre otros productos franceses, ¡mil barricas de vino de Bordeaux por mes! (p. 161).

En octubre de 1843, los franceses constituyen casi la mitad de la población extranjera de la ciudad y un cuarto de la población total (ídem).

Tal vez sea difícil, si no imposible para un francés de hoy, imaginar esta emigración masiva de una parte de la población a una región aparentemente tan marginal a los intereses nacionales. Pero la verdad es que para la política colonial de entonces, el Río de la Plata era una región altamente codiciada por Francia e Inglaterra. Por otra parte, las regiones pirenaicas eran el centro de una explotación laboral que ha llegado a ser calificada de trata de blancos. Por lo menos tal es la expresión pintoresca que usa el capitán de fragata Tardy de Montravel en un informe. Según él, las regiones vascas y bearnesas se vacían "por instigación de algunos especuladores que habían estable-

cido en aquellas regiones una trata de blancos, no menos activa, no menos inmoral, en cuanto a los medios de seducción y a los compromisos que implicaba, que la trata de negros" (p. 162).

Otras motivaciones podrían haber funcionado también. En el caso de los vascos, tanto franceses como españoles, habría la esperanza de escapar al servicio militar. Por eso, muchos de los franceses cruzaban la frontera para embarcarse en las provincias hermanas de Guipúzcoa y Vizcaya como si fueran de origen español. Por otra parte, hay una curiosa solidaridad entre los emigrantes de los países vascos y los bearneses que describe acertadamente Jacques Duprey en su estudio: "Esta inmigración francesa proviene sobre todo de los Pirineos occidentales. Tiene un fuerte sabor regional, aún perceptible en su descendencia uruguaya actual. El País Vasco, el Béarn y la Bigorre [...] no habían sido alcanzados aún por la centralización de Francia en esa época. Las dunas desérticas del Norte los aislaban más netamente que la montaña y la frontera del Sur, al menos para los vascos. El particularismo de los valles encastrados en la alta montaña –la Nive, la Bidouze, el Saison, las torrenteras de Oloron, de Aspe, de Ossau y de Pau, el Adour, el Aure– se refuerza por la partida en grupos aldeanos unidos por sus dialectos, las pruebas comunes de las largas travesías y los comienzos solidarios en un país extranjero. Católicos de fuerte natalidad, respetuosos de la costumbre de dejar al hermano mayor el patrimonio fundiario, refractarios al encierro en guarniciones francesas, aventureros por temperamento, alentados por el señuelo de salarios altos y comida barata, en fin por el éxito evidente de los Americanos que han regresado al país, ellos parten de Bayona y de Bordeaux, hasta de Bilbao, de Pasajes y de otros puertos españoles del golfo de Viscaya, a un ritmo cada vez más acelerado de 1824 a 1843" (p. 163).

Si se tiene en cuenta que los otros inmigrantes de los Pirineos franceses (como señala también Duprey) son tan numerosos como los vascos, se advertirá que la población francesa del Montevideo de la época en que nace Isidoro estaba fuertemente impregnada de los diversos *patois* pirenaicos y del ubicuo vascuence. Esto no significa, es claro, que todos los inmigrantes de la región tuviesen el mismo origen rural. Incluso los más campesinos hablaban también francés; pero no era el francés de la capital. El propio

Duprey subraya la paradoja de que "los argentinos anti-rosistas refugiados en Montevideo, surgidos de un medio social más alto, tenían una cultura francesa más extensa y más profundamente asimilada que estos franceses que habían salido jóvenes y pobres de sus montañas, sin haber visitado París" (pp. 186-169).

También destaca, es claro, las excepciones, entre las que se cuenta, naturalmente, François Ducasse. Sin embargo, aun entre los franceses más cultos, la lengua quedó inevitablemente contaminada por el poliglotismo forzoso de la ciudad. Un ejemplo cómico que ofrece Duprey es el del periódico *Le Patriote Français*, fundado por Chrysostome Thiébaut en febrero de 1843, que utilizaba no sólo el francés, sino también el vasco, el italiano y el español, para hacerse entender mejor entre sus cosmopolitas lectores. Esa contaminación lingüística produce extraños efectos en el francés en que está redactado el periódico. Detalla Duprey: "los desertores se convierten en passés [pasados]; los agentes de policía en vigilants [vigilantes]; los documentos en papeletes [papeletas]; el aguardiente en cañe [caña]; el General Urquiza est dérouté [es derrotado], es decir mis en déroute, o la forte division Baez hostilise vigoureusement l'ennemi sur ses derrières [la fuerte división Baez hostiliza vigorosamente al enemigo en sus traseros] (p. 181).

El comentario de Duprey es irónico: no hay que buscar los piojos en la paja o hacerse el profesor patentado (ídem). Lo que omite señalar es que el texto español subyacente es, a veces, erróneo y, sobre todo, tan cómico como el francés, como se ve por la última cita de los posteriores del enemigo. Esta Babel lingüística, tanto en la casa como en la ciudad o como en el campo, es el cacofónico ámbito hablado y hasta escrito en que se crea el niño Isidore Ducasse. Por lo que sabemos de su biografía, sólo a los trece años, en 1859, Isidore se traslada a un medio predominantemente monolingüístico. Y ese medio tampoco es exclusivamente francés ya que los dos liceos a los que asiste Isidore recibían también estudiantes de otras nacionalidades, como explica François Caradec. Visitando el Lycée de Pau, en 1866, Victor Duruy, ministro de la Instrucción Pública, escribía al provisor: "Considero vuestra institución como uno de los liceos más interesantes del Imperio. Está en lugar destacado, no olvidemos. Atraídas por el

encanto de la región, por la inefable dulzura del clima, familias enteras, la elite de la Europa aristocrática, vienen a residir con sus hijos a Pau". Y Caradec agrega: "[...] los extranjeros son numerosos allí. Según un informe de 1878, de 425 alumnos, 85 son extranjeros, de los cuales 33 son españoles, 19 ingleses, 17 americanos, 7 rumanos, y 9 de otros países distintos" (p. 73).

La formación lingüística del futuro Lautréamont fue, y esto es cada vez más claro, cosmopolita.

Si se tienen en cuenta estas circunstancias, las incorrecciones que revela la escritura de Lautréamont parecen no sólo menores sino inevitables. El bilingüismo suele producir curiosos traumas, el menor de los cuales no es el sentimiento de duplicidad y escisión de la personalidad.[4] En el caso de Isidore, este sentimiento se manifiesta también en la manipulación de la lengua francesa a partir de una práctica de extranjero. Esa condición también se pone en evidencia en la inscripción con que certifica orgullosamente sus derechos sobre el ejemplar de la *Ilíada* de Hermosilla ("Propriedad del señor Isidoro Ducasse nacido en Montevideo-[Uruguayo])", sino también en las alusiones al autor anónimo del primero de los *Chants*: "Ha nacido en orillas americanas, en la desembocadura del Plata..." (C I, 14), y en las autorreferencias al "Montevideano" en algunos otros pasajes del mismo libro.

Parece indudable que, en el momento en que Isidore comienza a preparar sus *Chants* –momento que tal vez coincida con la adquisición de la *Ilíada* de Hermosilla, en el lapso en que su nombre desaparece de cualquier registro escolar de Tarbes o de Pau–,[15] él asume voluntariamente la máscara de suramericano, de montevideano más específicamente, para enfrentar el mundo de la escritura francesa a partir de una singularidad total. Esa singularidad, tanto lingüística como retóricamente, está apoyada en la práctica (hasta ahora invisible) del español y de su literatura.

2. Las faltas de francés

La crítica francesa, decíamos arriba, no ha dejado de señalar, con un loable cuidado, las faltas cometidas por el autor de

los *Chants*. Así Faurisson parece querer competir en sarcasmos con Hermosilla, cuando levanta el catálogo de estas faltas: "absurdos chocantes", "pedantismos", "comparaciones bufonescas", "tonterías y mimoserías", "giros viciados, palurdismos, mescolanzas", etcétera.[6] Por su parte, y con intención muy diversa y otro tono, Michel Charles subraya faltas e infracciones al buen uso, suponiendo (con razón, hasta cierto punto) que Ducasse era latinista.[7] Ahora bien, la primera observación que se impone es, simplemente, que muchas de las faltas de Ducasse son apenas españolismos.

Así, por ejemplo, cuando Lautréamont escribe: "mets-te-le dans la tête" (C II, 13), está pensando en correcto español: métetelo en la cabeza. En ese caso, el orden pronominal correcto en español se vuelve inaceptable en francés. De la misma manera, en la primera versión del *Chant Premier*, escribía: "Rappelle, toi-le bien" (C I, 22), que es simétrico con el español: Recuérdatelo bien. La extrañeza de la preposición, cuando escribe: "Dans le commencement de cet ouvrage" (C I, 2) se explica tal vez por el uso español: En el comienzo de esta obra. El mal uso de *dans* es una falta corriente que hacen los hispanohablantes, o lusohablantes. Otro ejemplo: "T'ayant écarté comme une avalanche, tu te précipiteras..." (C I, 6); en español, el auxiliar sería el verbo haber; habiéndote apartado... El empleo del participio presente en: "Est-ce possible que tu sois encore respirant?" (C IV, 3) no es normal en francés, pero si se traduce literalmente esta frase se llega a: ¿Es posible que estés aún respirando?, lo que es correcto en español.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Faurisson señala: "se narguer de toi" (C II, 6) por "te narguer"; ahora bien, en español se diría: burlarse de ti. Subraya: "On te commet" (C II, 6) por "on commet envers toi"; en español se suele decir: Te cometen. Faurisson concluye que "la obra está escrita a la diabla" (p. 48); sí, en la medida en que todo extranjero es un verdadero diablo. ¿No es sintomático que en las "Precisiones sobre la vida y la obra de I. Ducasse", Faurisson no haga ninguna referencia al hecho de que el tal Ducasse haya nacido en Uruguay?

Michel Charles considera como arcaísmo el empleo del posesivo en "n'ouvre pas tes yeux" (C II, 7); en español

coloquial es perfectamente normal decir: no abras los ojos. Lo mismo con respecto "el appuie son corps" (C II, 11); en español: apoya su cuerpo. Charles llega hasta observar que Ducasse es extranjero en su propia lengua. La cuestión consiste en precisar cuál es "su propia lengua": ¿una o dos? El relevo de faltas por parte de Michel Charles concluye con una proposición extremadamente interesante: "A partir de allí, dos tipos de análisis se podrían articular: un análisis gramatical, que buscaría señalar los puntos de ruptura, lo que yo llamaría las costuras de la rapsodia, y construiría así la lingüística de Ducasse; y una investigación histórica que, a partir de la precedente, trabajando sobre conjuntos limitados, podría retomar el famoso problema de las fuentes o de la fuente, y sobre todo del tratamiento de estas fuentes o del flujo de esta fuente" (p. 86). He aquí unas reflexiones que no pueden ser desarrolladas, a nuestro juicio, sin tener en cuenta el uso del español y la frecuentación de Hermosilla por Ducasse.

Otra particularidad estilística de Ducasse a la que se refieren varios críticos, es el abuso en el empleo de los epítetos homéricos: "los hombres, de cabeza fea y ojos tremendamente hundidos en la órbita oscura", "el hombre de cabellera piojosa", etcétera. La familiaridad de Ducasse con el estilo homérico es un hecho probado, después del descubrimiento de Lefrère. Sin embargo, otro uso de Ducasse –la preposición del adjetivo calificativo– no es probablemente debido al modelo griego o latino, como sugiere Lucienne Rochon. Esta *manía* de Ducasse tiene seguramente origen en el español, lengua en que la preposición del calificativo es de uso corriente. Así, "glorioso y seductor prestigio", "orgullosa y enérgica voluntad", "antiguo entretenimiento", "dramáticos cuadros", y otros ejemplos dados por Lucienne Rochon no tienen su modelo en los discursos de M. Hinstin sino, más verosímilmente, debían parecer naturales a la oreja uruguaya de Isidoro.

Buena parte de los "errores" de la escritura de Lautréamont vienen de su bilingüismo, del hecho de que en la práctica oral, como en la de los modelos retóricos y poéticos, Isidore Ducasse disponía de dos códigos. Los testimonios biográficos que han dejado sus condiscípulos,[8] y los de algunos conocidos de la

época parisina, coinciden en presentar a un joven muy encerrado en sí mismo y que, como una vez dijo Valéry de Rilke, practicaba un abuso de intimidad con el silencio. Ese abuso se registra en una escritura dialogística en que el interlocutor es un otro sospechosamente parecido al interpelador, en que las fronteras entre el yo y el tú resultan abolidas; una escritura del soliloquio polémico, de la reiteración pesadillesca de temas y motivos, masturbatoria en el sentido más preciso de la palabra.

Las "faltas" son producto de la condición bilingüe pero son, sobre todo, expresión del doble estatuto cultural que alegoriza el nombre propio: Isidore/Isidoro.[9]

NOTAS

1. Para las relaciones de François Ducasse con Jacquette Davézac, véase François Caradec, pp. 10-11, 14-17 y 24. Según información recogida por Pichon Rivière, en 1946, y que Caradec cita, la madre nunca fue aceptada por la familia Ducasse. Tal vez se trate sólo de un chisme. La biografía de Caradec fue escrita en colaboración con Albano Rodríguez a quien se atribuyen nuevas versiones, más exactas, de los documentos originales en español (p. 22, n. 1). Tal vez se deba a este investigador la mayor familiaridad de este libro con las fuentes en esa lengua.

Otra biografía coetánea, la de Edouard Peyrouzet (*Vie de Lautréamont*, París, Grasset, 1970) es más novelada pero contiene documentos que confirman lo dicho más arriba. Por ejemplo, él cita uno suscrito por la madre de Jacquette en 19 de diciembre de 1845, a la muerte de su marido, y en que se indica que su hija era "mayor, sin profesión, residente ahora en América" (p. 83). Esto permite suponer que la madre sabía perfectamente que ella no estaba casada con François, aunque tal vez no supiese que ya estaba embarazada de cinco meses. Peyrouzet coincide también en señalar el desinterés de François por regularizar su unión con Jacquette. Afirma lo mismo Alvaro Guillot Muñoz en *Lautréamont à Montevideo* (p. 60), quien se apoya en una carta de León Lacolley de enero de 1925.

2. Véase W.F. Mackey, *Bilinguisme et contact des langues*, París, Klincksieck, 1976: "Un enfant baigne dans la langue que parlent les gens du voisinage où il est né. Le voisinage remplace souvent la maison et constitue l'influence la plus importante sur le parler de l'enfant" (p. 380).

3. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1952.

4. Véase W.F. Mackey, op. cit.: "En devenant membre d'une communauté lingüistique, le bilingüe apprend à structurer sa pensée, son système de valeurs, ses expériences et ses attitudes, pour se conformer au système culturel du

groupe dans lequel il veut s'intégrer [...]. Pour l'individu que le milieu rend bilingüe, chacune de ces langues est à la fois un instrument et un véhicule de sa pensée et également un moyen de se représenter l'univers" (p. 381).

Un caso similar, el de Jorge Luis Borges ha sido estudiado por Emir Rodríguez Monegal en *Jorge Luis Borges, A Literary Biography* (Nueva York, Dutton, 1978).

5. Esta laguna de catorce meses permite a Saillet (p. 20) suponer que Ducasse completó sus estudios, durante el año escolar 1862-63, en alguna institución privada de Francia. Otra hipótesis: podría haber regresado a Montevideo, donde tal vez adquirió la *Iliada* y el *Arte de hablar*, editados en Francia pero usados sobre todo en los países de lengua española. El viaje entre Bordeaux y Montevideo duraba cerca de un mes. En 1867, Gaston Maspero lo hizo en ese lapso (*apud* Caradec, p. 102).

6. *A-t-on lu Lautréamont?* París, Gallimard, 1972.

7. "Eléments d'une rhétorique d'Isidore Ducasse", *Nouvelle Revue Française* nº 217, París, 1971.

8. El testimonio de Paul Lespès (ed. Saillet, pp. 21-24) permite entrever esta soledad: "Estaba por lo general triste y silencioso y como replegado en sí mismo. Dos o tres veces me habló con alguna animación de los países de ultramar donde se llevaba una vida libre y feliz. A menudo, en la sala de estudio, pasaba horas enteras, con los codos apoyados sobre el pupitre, las manos en la frente y los ojos fijos sobre un libro clásico que no leía: se podía ver que estaba hundido en un ensueño. Pensaba con mi amigo Minvielle que tenía nostalgia y que sus padres no podrían hacer nada mejor que llevarlo de vuelta a Montevideo".

Se ha sugerido que esta evocación tardía habría podido ser retocada, en la memoria de Lespès, después de la lectura de los *Chants*. Es posible, pero todos los testimonios sobre Ducasse coinciden en cuanto a su extrañeza y soledad.

9. Sería preciso agregar que en un escritor el bilingüismo puede producir efectos estéticos, ya que éste predispone a un trabajo de transformación de la(s) lengua(s). Como observa uno de los especialistas en el asunto, Uriel Weinreich, el bilingüismo produce innovaciones gramaticales. (Véase "Unilinguisme et multilinguisme", in A. Martinet [ed], *Le Langage, Encyclopédie de la Pléiade*, París, Gallimard, 1968, p. 647 a 684.)

El bilingüe mantiene frente a la lengua aquella atención al significante propia de los niños, cuando aprenden palabras nuevas, y de los poetas que conservan para siempre esa atención y ese placer. En efecto, mientras el monolingüe asocia la palabra al pensamiento de modo indisoluble, el bilingüe siempre mantiene la "visión" y la "audición" de cada significante en su materialidad y en su arbitrariedad. (Véase S.J. Evans of Wales, citado in Wallace E. Lambert, *Language, Psychology and Culture*, selected and introduced by Anwar S. Dil, Stanford University Press, Stanford, California, 1982: "It is extremely difficult for a monoglot to dissociate thought from words, but he who can express his ideas in two languages is emancipated".)

Así, el bilingüismo de Ducasse estaría en el origen no apenas de sus faltas, sino que también de sus éxitos estilísticos; su condición de bilingüe le permitió innovar en la lengua francesa con mayor libertad que los franceses puros. (Nota agregada por I.P.M.)

Lautréamont y el barroco español

1. El barroco censurado

Aunque hay una literatura francesa del barroco, ese estilo está en Francia severamente amonestado por la sujeción a la retórica neoclásica y por la producción crítica que prepara el neoclasicismo. En España, el barroco no tuvo barreras semejantes. Hubo duras polémicas entre conceptistas (como Quevedo) y culteranistas (como Góngora); acremente se censuraron los excesos de ambas tendencias, pero las disputas eran más guerrillas de facciones rivales que batallas de escuelas opuestas. Así, por ejemplo, Quevedo no es menos barroco que Góngora. La diferencia está en una práctica distinta de la literatura. En tanto que Góngora remedaba en español la sintaxis latina, Quevedo barroquizaba el pensamiento. El mismo Góngora alternó entre la poesía hermética de las *Soledades* y los *Sonetos*, y la musa popular y chabacana de los *Romances*. Mientras Gracián alambicaba los conceptos, Lope de Vega se burlaba de los gongoristas pero en su épica caía en gongorismos que Hermosilla habría de denunciar implacablemente. El mismo Cervantes se rió, en el *Quijote*, de Feliciano de Silva pero en su *Galatea* y en los casi póstumos *Trabajos de Persiles y Segismunda* dio rienda suelta a su barroquismo.

Esta duplicidad se manifiesta también en Hermosilla que, en el *Arte de hablar* y en las Notas a su *Ilíada*, predica la lucidez, la frialdad y el control total de la razón, pero practica una censura virulenta y un energumenismo crítico que traicionan su propia contradicción. Por sus excesos, Hermosilla es más barroco que Gracián. De hecho, ese ideal de concisión, de lilote y lucidez que él proclama se encuentra mejor practicado en *Agudeza y Arte de ingenio* que en su *Arte de hablar*, tan prolijo y hasta tautológico. Para explicar este tipo de contradicción se ha dicho que el español es una lengua barroca. Garcilaso, Fray Luis, Bécquer, Alfonso Reyes, Borges, bastarían para demostrar que el verso y la prosa hispánicas pueden prescindir del terrorismo barroco. Pero lo que nos interesa ahora subrayar es que en la obra de Hermosilla pudo retomar Isidore ese contacto con un barroquismo que si no es inherente al código lingüístico y a la escritura española, sí es muy característico de ambos.

Hermosilla, ya se ha visto (Capítulo IV), condena buena parte de la práctica retórica del barroco español. Al referirse, por ejemplo, a un poema del período, llegará a afirmar: "Para mí esto es jerigonza, y creo que lo será para todos. Mas no es Lope el único que así deliraba; lo mismo hacían los demás de sus contemporáneos, y los que le sucedieron" (AH, p. 62). Con la misma violencia, se burla de una metáfora de Rioja que llama al mar, "pesadumbre líquida" (AH, p. 358). También ataca a Balbuena por uno de sus pasajes más logrados:

"Entre la tierra, el cielo, el mar y el viento
Un soberbio castillo está labrado:
Que aunque de huecos aires su cimiento
Y en frágiles palabras amasado,
Basa no tiene de mayor asiento
El mundo, ni los cielos se le han dado;
Pues solo a él y su muralla fuerte
No ha podido escalar ni entrar la muerte"
(AH, p. 45).

Estos versos le merecen el sarcasmo de una interrogación racionalista: "¿Qué sitio era éste? ¿Serán los espacios imaginarios [...] los más disparatados sueños de un enfermo [...] la imaginación más delirante?" (ídem).

Hermosilla condena también inapelablemente el uso por los poetas barrocos de términos técnicos, tomados en el vocabulario de las ciencias exactas o de las artes (geometría, astronomía, náutica): "es claro que no se deben usar, sino cuando se hable con los profesores de la facultad a que pertenecen, porque los demás no les entenderán, o a lo menos no tienen obligación de entenderlos" (AH, p. 148).

Teniendo en cuenta este curioso decreto, cabe imaginar el furor con que habrá de citar estos versos astronómicos de Balbuena:

"Allí estrellas labró, allí movimientos,
Cielos, luces, planetas, conjunciones,
Signos, centro, epiciclos, detrimentos,
Puntas, gozos, caída, exaltaciones,
Casas, orbes, apogios, decrementos,
Solsticios, cursos, vueltas, estaciones,
Aspectos, rayos, auges, deferentes,
Climas, ruedas, esferas y ascendientes"
(AH, p. 149).

En su libro, Hermosilla habrá de insistir en escoger ejemplos, dentro de la vasta y variadísima obra de Lope de Vega, de un uso excesivo del lenguaje técnico de la astronomía, para confirmar así sus peores condenaciones. La belleza de los mismos pasajes que cita se le escapa por completo. Véase éste, de *Circe*, cómo muestra de su ceguera crítica:

"No le recibe en nítido palacio
Dorado signo que humillando el vuelo
Nueva eclíptica forma, nuevo espacio
Entre los peces de la mar y el cielo [...]
Un monte que pirámide elevado
El rostro de la luna determina
Verde gigante al sol, bañado en plata,
De sus eclipses el dragón retrata"
(AH, p. 16).

De la misma manera, selecciona para su demolición este otro pasaje del mismo Lope:

"Las puertas adornadas de festones,
De istríadas columnas y de lazos,

Frisos, tríglifos, ménsulas, cartones,
Acroterias, metopas y cimazos,
De oro y estuco piñas y artesones
Frontispicios y bellos lagrimazos;
Y en las bóvedas y altos lacunarios,
Varios florones y mosaicos varios"
(AH, p. 150).

Si Balbuena y Lope sólo eran para él objeto de sarcasmos, qué habría escrito Hermosilla al comentar este pasaje de Lautréamont:

"El magnetismo y el cloroformo, cuando se toman el trabajo, saben algunas veces engendrar de modo semejante a esas catalepsias letárgicas" (C IV, 6); o de esto: "hermoso como la ley de la detención del desarrollo del pecho en los adultos cuya propensión al crecimiento no está de acuerdo con la cantidad de moléculas que su organismo asimila" (C V, 2). Hermosilla habría considerado a Isidore como un "enérgumeno", ya que es precisamente el uso de términos científicos por los barrocos españoles lo que había suscitado ese calificativo en sus escritos (AH, p. 118).

El hecho decisivo es que, para atacar al barroco y en particular a Balbuena y a Lope, Hermosilla cita abundantemente a estos poetas. Estas citas han podido constituir, para el joven Isidore, la iniciación a una poesía de metáforas deslumbrantes, una poesía que juega con las palabras y explota los tropos hasta el delirio. En los ejemplos condenados por Hermosilla (pero copiosamente citados por él), Isidoro pudo encontrar las municiones que necesitaba para su demolición de la sintaxis francesa, para la parodización violenta de los modelos románticos, para la subversión de una retórica que, vista desde su extrema marginalidad de montevideano, sólo podía parecerle definitivamente arruinada.

Muchas extrañezas estilísticas de Lautréamont, señaladas con interés por cierta crítica francesa y con sarcasmo por Faurisson ("comparaciones bufonescas", "perífrasis ampulosas", etcétera), parecen casi moderadas si se las compara con las audacias del barroco español. Así, por ejemplo, se ha notado que Lautréamont abusaba de las personificaciones, a veces aplicadas a las partes del cuerpo ("mis diez dedos

concentrarán la totalidad de su atención", "la advertencia solemne de mis sobacos", etcétera) o a facultades psíquicas o morales ("muchas conciencias enrojecieron"), y lograba efectos chocantes de metáforas encadenadas. Ahora bien, en el manual de Hermosilla se pueden leer ejemplos como éste, de Rioja:[1]

El corazón entero y generoso
Al caso adverso inclinará la frente,
antes que la rodilla al poderoso (AH, p. 363).

Es paradójico, sin duda, que Isidore Ducasse haya encontrado, en el más rancio neoclasicista, el más anacrónico de los retóricos del siglo XIX, un estimulante para su "cretinización del lector".

El anacronismo retrospectivo de Hermosilla que elogia desmesuradamente el clasicismo cuando el romanticismo ya ha triunfado en toda Europa y América, produjo en la lectura paródica y a contrapelo de Isidoro, el anacronismo prospectivo del Conde de Lautréamont en su *Maldoror*, es decir: la crítica más feroz del romanticismo en nombre de una supuesta retórica "clásica", tal como aparece camavalizada en las *Poésies*, que firma Isidore Ducasse. Estos dos libros desubicados e inubicables inauguran tácitamente la literatura del siglo XX, como llegaron a comprender los surrealistas.

Debido a ese tal vez involuntario aprendizaje del barroco español que significó la lectura del *Arte de hablar*, Lautréamont/Ducasse pudo articular mejor una crítica al romanticismo entonces consagrado en Francia. Esa crítica se manifiesta en la exasperación hiperbólica de los cinco primeros cantos de *Maldoror*, así como en la síntesis paródica de la novela gótica que ocupa el Canto Sexto. Pero también aparece explícita en la condenación vitriólica de algunos textos canónicos del romanticismo, que practican perversamente las *Poésies*.

2. La marca de agua del barroco

Para Ducasse, debía ser evidente el parentesco entre el barroco condenado por Hermosilla y el romanticismo victorioso de su tiempo. La vinculación Gótico-Barroco-Romanticismo es uno de los lugares comunes de la crítica de hoy. Es posible

hacerla remontar a observaciones, más o menos paródicas, de Eugenio d'Ors que fueron emitidas en los años veinte y treinta de este siglo.[2] Pero aquella vinculación ya fue enunciada por la crítica alemana de transición entre el XIX y XX, en particular por Spengler, Worringer y Walzel, como ha observado René Wellek.[3] Que Isidoro la haya intuido a su manera, no es de extrañar. Desde su posición de marginal y heterodoxo, por su bilingüismo y su alienación cultural, estaba en las mejores condiciones para detectar afinidades que aún no se habían convertido en lugares comunes.

Al situarse así entre el romanticismo y el barroco, Lautréamont anticipó buena parte del trabajo crítico y poético que realizarían los escritores hispánicos de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Contra la posición hermosillesca que hereda y amplía con su inmensa autoridad Menéndez Pelayo, los poetas hispánicos que se agrupan bajo el nombre de modernistas (y que equivalen a sus colegas del simbolismo francés y portugués) efectuarán una revaluación apasionada de Góngora, Quevedo y Gracián. Uno de los más destacados fue el maestro Rubén Darío quien proclamó en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* (1896) a dichos escritores barrocos entre sus propios maestros. En esto, seguía la línea de la mejor crítica francesa del simbolismo que, con Rémy de Gourmont ya había sabido no sólo defender a Góngora sino vincularlo sutilmente a Mallarmé.[4] No es de extrañar, por eso mismo, que haya sido el mismo Darío quien dedicó un artículo de errónea información y extravagante elogio a Lautréamont en su libro *Los raros* (1896). El hecho de que ese artículo sea, en buena parte, transcripción sin comillas de otro de León Bloy, no disminuye su adhesión al famoso y entonces desconocido "conde". Al plagiar a Bloy, hacía más suyas sus palabras.[5]

La labor pionera de Darío habría de dar frutos en la generación española de 1927 a la que pertenecieron Lorca y Alberti, y a la que quedaría para siempre asociado Pablo Neruda por su *Residencia en la tierra* (1931, 1935) y *España en el corazón* (1937). Ellos leerían con nuevos ojos a Góngora y a Quevedo.[6] Para celebrar el tercer centenario de la muerte del primero, no sólo Dámaso Alonso publicó su "prosificación" de las *Soleda-*

des –que demostraba fehacientemente que si el poeta cordobés era hermético no era ilegible–; también Gerardo Diego (otro de los poetas vanguardistas) compiló una Antología poética en honor de Góngora que abarca varios siglos y concluye, justamente, con el poema "Trébol" de Rubén Darío. El joven Jorge Luis Borges, que se inició en la vida literaria precisamente en España, escribió por su parte una apasionada revisión de Quevedo que fue publicada en la prestigiosa *Revista de Occidente* (noviembre de 1924). También adhirió a los festejos del tercer centenario de Góngora, aunque con una cómica reticencia que lo hizo decir: "Yo siempre estaré listo a pensar en don Luis de Góngora cada cien años". Otros escritores del barroco (Cervantes, Villarroel, Gracián) serían examinados, discutidos y a fin salvados por el joven Borges.[7]

Así, por caminos en que se funden las legiones poéticas españolas con las hispanoamericanas, el barroco recuperaría en el siglo XX el lugar de privilegio que le había correspondido en las letras hispánicas. Ese movimiento de revaloración coincide con el redescubrimiento de Lautréamont por los surrealistas franceses (*Primer manifiesto*, 1924) y su canonización definitiva dentro de la Modernidad. Su *Maldoror* queda así doblemente inscrito en el texto de la nueva literatura hispánica: por la actualización que propone el surrealismo (y que a partir de Ramón Gómez de la Serna, aceptarán los escritores españoles) y por el descubrimiento de sus afinidades con el barroco de Góngora y Quevedo. Esta inscripción convierte su texto (aunque escrito en francés) en un texto hispánico.

La historia de esta posteridad no termina aquí. Entre los nuevos lectores de Góngora en América Latina figura nadie menos que el poeta cubano José Lezama Lima. En un críptico ensayo de su *Analecta del reloj* (1953), titulado "Sierpe de don Luis de Góngora", y más tarde en unas conferencias relativamente más transparentes que recogerá en *La expresión americana* (1957), Lezama relee al poeta cordobés y al barroco entero no a la luz de la península sino a la mucho más tardía pero no menos brillante de Sor Juana Inés de la Cruz en México, de Domínguez Camargo en Colombia, y del escultor brasileño O Aleijadinho, en Minas Gerais.

Esta lectura inaugura una nueva manera de leer y practicar el barroco. Le tocó a un discípulo de Lezama, el narrador y poeta Severo Sarduy, codificar a la francesa estas vislumbres, en un ensayo, "El barroco y el neobarroco" (1972), que reivindica para la literatura y el arte latinoamericanos de este siglo ciertas constantes que llegan desde el Siglo de Oro. Al tiempo que las señala, Sarduy marca agudamente lo que tiene de nuevo el neobarroco. Su trabajo, de grandes intuiciones pero no sistemático, habría de encontrar eco en estudios de otros investigadores menos rigurosos. Al tema vuelve Sarduy con un libro, *Barroco* (1974), que sitúa la discusión en un terreno filosófico-científico para evitar, precisamente, las vaguedades impresionísticas de algunos lectores del anterior ensayo. Si en el primer texto Sarduy había asimilado la elipsis como figura retórica a la elipse que la astronomía del seiscientos descubre en el sistema solar, aquí en *Barroco* irá más lejos y asimilará la metáfora en fuga radial del neobarroco con las teorías del Big-Bang o del Steady State que la astronomía de este siglo nos propone. Naturalmente que estas intuiciones escapan al ámbito de la crítica literaria.[8]

Lo que tiene de fecundo este enfoque es mostrar, precisamente, que en ese movimiento pendular de la literatura, corresponde a nuestro tiempo una relectura del barroco que de alguna manera era necesaria, para compensar las incomprensiones de la crítica neoclásica o positivista del siglo anterior. En esta relectura, el nombre inesperado de Lautréamont/Ducasse se inscribe con la mayor naturalidad.

Como la invisible marca de agua que identifica el origen del papel, el barroco sirve para certificar en el texto de Lautréamont y de los escritores de la Modernidad una filiación indeleble.

NOTAS

1. En la época de Hermosilla era común atribuir a Francisco de Rioja la *Epístola moral a Fabio*, a la que pertenecen los versos citados. En nuestros días parece más probable que su autor sea el sevillano Alonso Fernández de Andrada (Nota de la Redacción de *Vuelta* nº 80).

2. Ya en un ensayo recogido en *Las ideas y las formas* (Madrid, Pácz, 1928), pp. 145 y sgs., se había referido el crítico catalán Eugenio d'Ors al romanticismo como un movimiento barroco. En una ampliación y puesta al día de estas ideas, Du Baroque (París, Gallimard, 1935), D'Ors había precisado:

"Le Baroque est une constante historique qui se retrouve à des époques aussi réciproquement éloignées que l'Alexandrisme de la Contre-Réforme ou celle-ci de la période "Fin de siècle", c'est-à-dire de la fin du XIXe. et qu'il se manifeste dans les régions les plus diverses, tant en Orient qu'en Occident. [...] Loin de procéder du style classique, le Baroque y est opposé d'une manière plus fondamentale encore que le romantisme qui, lui, n'est en somme qu'un épisode dans le déroulement de la constante baroque" (pp. 83-84, ed. 1968).

Para un comentario sobre este punto de vista –tan radical que diluye el problema de la definición precisa del barroco– véase Guillermo Díaz Playa, *Historia de la poesía lírica española* (Barcelona, Labor, 1937; 2ª ed. 1948), pp. 165-166, y Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque* (París, Larousse, 1973), pp. 34 a 37.

3. Después de mencionar las opiniones de Spengler, Worringer y Walzel, René Wellek concluye lapidariamente: "But surely the attempt to see an anticipation of Romantic subjectivism in the baroque is doomed to failure" ("The Concept of Baroque in Literary Scholarship", *Journal of Aesthetics*, V, 1946).

4. El artículo de Rémy de Gourmont, "Góngora et le gongorisme", se encuentra recogido en las *Promenades littéraires* (*Quatrième série*) que lleva el subtítulo de "Souvenirs du Symbolisme et autres études" (París, *Mercure de France*, 1912). El autor se apoya, obviamente, en el libro de L.P. Thomas, *Góngora et le gongorisme* (París, Champion). Hacia el final, para justificar la oscuridad de la poesía del poeta cordobés, argumenta De Gourmont: "Il ne faut pas trop expliquer ni Góngora ni Mallarmé" (p. 310).

Es muy posible que Darío conociera este artículo a través de alguna revista francesa de las que era tan asiduo lector. El texto de las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* es el siguiente:

"El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: 'Este –me dice– es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana'. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamó: '¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!' (Y en mi interior: ¡Verlaine!)".

(*Poesías Completas*, I. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 206.)

Por estos textos se puede ver que el poeta nicaragüense era muy consciente de la importancia de su revaloración de ciertos escritores del barroco que la crítica española más tradicional (id est: Menéndez Pelayo) había menospreciado. También se puede advertir el orgullo apenas disimulado con que registra la aceptación de sus preferencias por la crítica de los más jóvenes.

Otro lector temprano de Góngora fue el mexicano Alfonso Reyes que ya en *Cuestiones estéticas* (1911) había dedicado sendos estudios de finísima crítica a ambos poetas: "Sobre la estética de Góngora" (1910), que contiene una sutil rectificación de las opiniones de Menéndez Pelayo; y "Sobre el

procedimiento ideológico de Stéphane Mallarmé" (1909). Lo precoz de estas críticas merece ser subrayado. Reyes tenía apenas 22 años cuando fueron recogidas en libro. Véase la reedición en *Obras Completas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1955) I, pp. 61-85 y 89-101 respectivamente. Más tarde, cuando todos celebraban al poeta cordobés, Reyes recopiló en *Cuestiones gongorinas* (Madrid, Espasa-Calpe, 1927) muchos de sus eruditos trabajos sobre el tema.

5. Publio González-Rodas demostró fehacientemente que todas las citas del texto de Darío coinciden con las del artículo de Bloy, "Le cabanon de Prométhée" (*La Plume*, nº 33, París, setiembre 1890). El trabajo de González-Rodas está en la *Revista Iberoamericana* nº 75 (Pittsburgh, abril-junio 1977, pp. 375-389).

Sidonia C. Taupin ya había llegado a esta conclusión. Véase "¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los raros* (*Comparative Literature*, vol. XI, nº 2, The University of Oregon, 1959, pp. 165-170).

La referencia de Darío de dar a conocer Lautréamont en su patria no es comentada por González-Rodas. Se refiere a una conferencia sobre Julio Herrera y Reissig, que dictó el 11 de junio de 1912, en el Teatro Solís de Montevideo. Al respecto, véase la sección "Correspondencia de Darío con José Enrique Rodó", en mi edición de las *Obras Completas* de este último (Madrid, Aguilar, 1957; 2ª ed. 1967, p. 1368).

6. Para las relaciones del poeta chileno con el barroco y la generación española de 1927, véase mi *Neruda, El viajero inmóvil* (Caracas, Monte Avila, 1977). Hay traducción francesa: *Neruda, Le Voyageur immobile* (París, Gallimard, 1972).

7. Los textos del escritor argentino sobre el barroco han sido parcialmente transcritos y comentados en mi estudio, "Borges, el lector del barroco español" (*Revista de la Universidad de México*, vol. XXIX, nº 10, México, junio 1975, pp. 25-32).

Una perspectiva más amplia, que incluye su vinculación con todas las vanguardias, se ofrece en mi *Jorge Luis Borges. A literary Biography* (Nueva York, Dutton, 1978), de la que existe versión francesa: *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire* (París, Gallimard, 1983).

8. "El barroco y el neobarroco" está incluido en *América Latina en su literatura*, compilación de César Fernández Moreno (México, UNESCO/ Siglo XXI, 1972), pp. 167-184; *Barroco* fue publicado en español (Buenos Aires, Sudamericana, 1974) y en francés (París, Seuil, 1975).

Los textos de Lezama Lima mencionados arriba pueden leerse en *Obras Completas* (México, Aguilar, 1977), pp. 183-213 y 302-325 respectivamente. Este último trabajo, "La curiosidad barroca", es muy importante porque no sólo discute desde una perspectiva distinta las teorías de Worringer y Weisbach sobre el barroco (pp. 303 y sgs.) sino también porque compone una imagen original de lo que él llama "ese americano señor barroco", que se parece y no se parece al español. Es el "primer americano" y reside en la ciudad, "instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte" (p. 303). Con lucidez, Lezama subraya que el barroco en vez de ser "un estilo degenerescente", es "plenario" (ídem), "un vivir completo, refinado y miste-

rioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias" (ídem). Más adelante afirmará que "ese barroco nuestro, que situamos a fines del XVII y a lo largo del XVIII, se muestra firmemente amistoso de la Ilustración. En ocasiones, apoyándose en el cientificismo cartesiano lo antecede" (p. 305). Esta perspectiva, que desarrollaría deslumbrantemente Octavio Paz en su *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (México, Fondo de Cultura Económica, 1982), permitiría hablar a la zaga de Lezama Lima de un Barroco Ilustrado.

Algunas intuiciones poéticas de Lezama sobre este tema derivan de Eugenio d'Ors. En tanto que éste hablaba de eones (es decir: de una permanencia ligada a un sistema cuya dimensión temporal es anulada en provecho de la oposición sincrónica entre barroco y clasicismo), Lezama hablará de "eras imaginarias", expresión con la que da título a una compilación de sus ensayos. Pero el tema requiere más espacio.

Lautréamont americano*

1. El accidente del nacimiento

El hecho de que Isidore Ducasse haya nacido en América del Sur ha sido siempre señalado por los críticos de Lautréamont. ¿Quién podría darse el lujo de ignorar ese hecho documentado, en medio de una bibliografía limitada a tres o cuatro cosas seguras y a una infinidad de suposiciones? Sin embargo, las consecuencias de ese hecho en la obra ducassiana han sido o bien minimizadas, o bien utilizadas con un objetivo psicológico o exótico, lo que no ha contribuido a un mejor conocimiento de la obra en tanto que fenómeno literario.

Durante mucho tiempo los críticos franceses de Lautréamont señalaron ese hecho para plantear sus hipótesis sobre la temática de los *Cantos*, sobre la presencia, en la obra, de recuerdos de infancia de Isidore: las experiencias traumáticas del sitio de Montevideo, los relatos de las crueldades de la Guerra del Plata, la inadaptación psicológica del joven montevideano a los liceos franceses.

Sin embargo, nunca se puso en duda el francesismo puro de Ducasse. Que haya nacido en Uruguay no era, para la mayoría de sus críticos, más que un accidente biográfico comparable al que hizo que nacieran, en ese mismo país, Laforgue y Supervielle.

* Traducción: María Urruzola.

Al igual que ellos, Ducasse sería uruguayo por azar y escritor francés a plenitud. Varios críticos olvidaban ese detalle apenas lo señalaban; otros ni siquiera lo señalaban. Cuando el nacimiento y la infancia uruguaya de Ducasse eran recordados, se trataba, a menudo, de considerarlos como una desgracia, una fatalidad semejante al hecho de haber perdido muy pronto a su madre: un hecho que habría dejado huellas negativas en la personalidad de Isidore.

En una época en la que no se sabía prácticamente nada de Ducasse, André Malraux con ligereza afirmaba: "Odiando a su familia, deseando abandonar lo más rápido posible Montevideo, Lautréamont vino a París".[1] En la mejor biografía de Ducasse, la más prudente y la mejor documentada, la de François Caradec, uno encuentra aun el presupuesto de que nada ligaba a Isidore con Montevideo. Caradec decide que, si Ducasse hizo un viaje a Uruguay en 1867, la razón de ese viaje no fue otra que la de mostrar sus escritos a su padre para sacarle dinero.[2] Otros atribuyen ese viaje a una enfermedad. No obstante, nada nos permite decir si ese viaje fue deseado o forzado.

No son más que ejemplos de la tachadura, relativa en algunos, total en otros, de los lazos uruguayos de Ducasse. Y hay casos más incómodos: consideraciones en las que se ven surgir prejuicios racistas respecto a América Latina. Edouard Peyrouset, por ejemplo, parece obsesionado por la mala influencia de hipotéticas sirvientas negras o indias sobre el joven Isidore. Ese "personal tosco", "esos seres instintivos que lo rodean" son descritos de esta manera por Peyrouzet: "Una espontaneidad dura, brutal en la expresión; un realismo a veces tan alejado del pudor como de las conveniencias; en su vestimenta, la búsqueda de colores vivos cuya superposición lastima el ojo; un sentido extremo de la burla que estalla de manera inesperada: eso es de lo que ellas parecen haberlo impregnado fuertemente. Tal vez también, por una animalidad que no se desprende de la selva primitiva, ellas volvieron más fácil esa comprensión misteriosa del mundo de los animales, que al parecer fue una de las preocupaciones esenciales del niño".[3]

En el mismo sentido, olvidando la violencia que reinaba en Europa por esa misma época, los acontecimientos de guerra

vividos por Isidore serían, según Peyrouzet, típicos de "un tercer mundo feroz": "Familiaridad, curiosidad voluptuosa de la muerte, común a los latinoamericanos, incluso en sus aspectos más atroces. ¿No hipnotizaron muy pronto al pequeño francés? ¿No alimentaron en él un fondo de violencia del que, sin esfuerzo, se inspirará más tarde?".[4]

Las observaciones de Peyrouyzet no necesitan comentario. ¿Pero será el único en manifestar tales prejuicios? Caradec mismo ¿no deja escapar, respecto a los uruguayos, la expresión de "indígenas despreocupados"?[5] Este tipo de calificativo sospechoso en sí mismo, es particularmente impropio respecto al Uruguay, el país menos "exótico", el más europeo de América Latina, sobre todo en el siglo XIX. En el momento del nacimiento de Ducasse, dos terceras partes de la población de Montevideo eran originarias de países europeos.[6]

No obstante no se trata aquí, en este estudio escrito por dos latinoamericanos, de manifestar una susceptibilidad local y menos aun una reivindicación de tipo nacionalista, sino de indicar ciertos aspectos americanos de Ducasse que ayudan a situar su obra en una historia universal de la literatura, a esclarecer una "extrañeza" que sólo es tal para una mirada puramente francesa.

Caradec dice que lo que hay de irritante en la crítica de Lautréamont, es que cada uno busca en ella lo suyo: los marxistas el marxismo, los ocultistas el ocultismo, los psicoanalistas la neurosis, los sudamericanos los recuerdos de Montevideo.[7] En lo que respecta a éstos últimos, la observación de Caradec sólo es parcialmente verdadera. Porque desde siempre los críticos latinoamericanos de Lautréamont no han hecho más que acomodarse a la mirada francesa, proporcionando una imagen de Ducasse que correspondía exactamente a la demanda europea.

Rubén Darío, el nicaragüense que reveló a Lautréamont a los hispanoamericanos, dudaba incluso de los orígenes uruguayos de Ducasse: "El se dice montevideano ¿pero quién conoce la verdad de esta vida oscura?".[8] Su visión de Lautréamont está enteramente sometida a la de León Bloy: "el desgraciado y sublime montevideano", que era tal vez "un poseído" y "seguramente un loco".[9]

Los hermanos Guillot-Muñoz, uruguayos, proporcionaron a los surrealistas franceses el tipo de información que aquellos deseaban: datos a medida para alimentar el mito de un Lautréamont misterioso, maldecido por los suyos y finalmente inasible. Los testimonios recogidos por los Guillot-Muñoz entre los franceses establecidos en Uruguay, o entre uruguayos que sabían que era Francia quien pedía su testimonio, son fantasiosos hasta el delirio, y abundan en colorido local: galopes en las "pampas", corridas de toros, combates de gallos, encuentros con felinos, etcétera.[10]

Sin embargo, lo que nosotros queremos señalar aquí son los rasgos culturales y literarios que dan a ciertos pasajes de la obra ducassiana un aspecto latinoamericano, rasgos infinitamente más interesantes para la lectura de esta obra que las botas con espuelas o la calabaza de mate (supuestas o verdaderas) de Isidore. No pretendemos de ninguna manera afirmar esa "americanidad" de Ducasse como la llave que explicaría toda su obra; su obra literaria permite y exige una infinidad de lecturas, con mayor razón aun tratándose del autor de los *Cantos* y las *Poesías*. Se trata simplemente de señalar un aspecto que la crítica de Lautréamont/Ducasse no debería seguir ignorando.

Ya hemos examinado el bilingüismo de Isidore, la doble cultura que de ello resulta y las marcas del barroco español en su formación literaria. Pero hay todavía otros puntos dignos de atención.

2. Literatura y patria

La última página del Canto Primero es siempre citada por aquellos que se interesan por los orígenes del Conde de Lautréamont:

"El fin del siglo diecinueve verá a su poeta [...]. Nació en las costas americanas, en la desembocadura de la Plata, allí donde dos pueblos, antes rivales, se esfuerzan actualmente en aventajarse por medio del progreso material y moral. Buenos-Ayres, la reina del Sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga, a través de las aguas argentinas del gran estuario. Pero

la guerra eterna, puso su imperio destructor sobre los campos, y cosecha con alegría numerosas víctimas" (C I, 14).

Lo que siempre interesó a los críticos, en ese pasaje, es su valor documental: la confirmación, en la obra misma, de un hecho biográfico y de sus circunstancias históricas. Pero nadie se interrogó sobre el gesto mismo de Ducasse, sobre su insistencia en señalar su lugar de nacimiento; el mismo gesto que se encuentra en la inscripción descubierta por Lefrère. Habiendo elegido definitivamente el francés como su lengua, habiendo decidido entrar a la literatura como escritor francés, Isidore habría podido omitir ese accidente de nacimiento. Pero él hace cuestión en señalarlo.

Justamente, ese gesto es característico de los autores que pertenecen a una comunidad minoritaria, a un país aún no reconocido como tal, a una cultura periférica. Y la obra en la que este autor registra su origen está destinada, ella misma, a probar que ese país existe y a ilustrarlo con su valor. Es un gesto patriótico que se encuentra en la mayoría de los escritores latinoamericanos del siglo XIX.

El nacionalismo romántico tomó, en América Latina, un énfasis que no tenía en Europa. Y eso es fácilmente comprensible. El romanticismo literario coincidió, en América Latina, con las guerras de independencia y el establecimiento de las fronteras nacionales. Y no solamente los países sino incluso las literaturas, las propias culturas de esos países, se inauguraban en ese momento en su calidad de nacionales. Los hombres que construían esas jóvenes naciones, tomando las armas u ocupando las tribunas, eran a menudo los mismos que tomaban la pluma o el pincel para dar a esas naciones una literatura, un arte. Como dijo el argentino Ernesto Sábato:

"Un escritor nace en Francia y encuentra, por así decirlo, una patria hecha: aquí debe escribir haciéndola al mismo tiempo, como esos pioneros del Oeste que cultivaban la tierra teniendo su arma al costado. José Hernández (autor del Martín Fierro) ¿no empuñó él mismo literalmente el fusil?".[11]

Y el brasilero Antonio Cándido:

"La literatura de Brasil, como la de los otros países latinoamericanos, está marcada por ese compromiso con la vida

nacional en su conjunto, circunstancia que no existe en las literaturas de los países de vieja cultura. En aquellas, los lazos de esa especie son aquellos que vinculan naturalmente las producciones del espíritu al conjunto de las producciones culturales; pero no la conciencia, o la intención, de hacer en cierta forma la nación al hacer la literatura".[12]

Así, de los campos de batalla a las tribunas, de los diarios a los libros, había en ese entonces una intensa circulación de fórmulas patrióticas, de clichés que hoy nos parecen ingenuos o excesivos, insulsos o grandilocuentes, pero que eran vívidos y actuaban en su contexto geopolítico. Uno de los problemas permanentes del escritor latinoamericano es el del compromiso, el de encontrar un lugar de palabra entre la libertad de lo imaginario y la solicitud imperiosa de la realidad política local.

Que Lautréamont ponga en un lugar privilegiado de su obra ese fragmento con referencias geopolíticas es algo totalmente coherente con el clima en el que se encontraban los escritores latinoamericanos de su tiempo. Y que esas referencias tomen enseguida la forma de una alegoría revela la intensa circulación de imágenes patrióticas que había en ese momento en Uruguay. La Guerra del Plata produjo una infinidad de discursos en los cuales se ponía de relieve la tragedia de un conflicto entre países hermanos y, finalmente, la alegría de verlos reconciliados. El joven Isidore asistió al retorno triunfal de los batallones uruguayos a Montevideo. Los diarios de la época estaban repletos de discursos como el siguiente:

"La bandera uruguaya despedazada por las balas tiradas por manos argentinas!... Y esa bandera era, en la batalla, el símbolo de la libertad!... Maldito sea el tirano que de esa manera torció, en pueblos hermanos, los sentimientos generosos que mutuamente los animan! Pero ese sol despedazado no pudo ser oscurecido y resultó más brillante al lado de la verdadera enseña de la patria de Belgrano y de la generosa enseña oro y verde".[13]

Habiendo crecido en ese ambiente discursivo es natural que Isidore no lo olvidara y que, cuando se afirma como el poeta del siglo XIX, quiera asociar al Uruguay a su grandeza personal. Roberto Desnot comprendió muy bien ese aspecto:

"El niño que la familia Ducasse envía a Francia para hacer sus estudios no lleva con él solamente la visión de las constelaciones australes, de los cielos cubiertos en vísperas de grandes tormentas, de las planicies, del mar o del cielo azul. Lleva con él el ideal del 93 y del 49, revisado y exagerado en el dominio lírico por esos hombres graves, conversadores y heroicos que, bajo un sol de plomo, sacuden el continente, de las altas planicies mexicanas hastas las pampas argentinas. Y tal vez, en la grandeza de las imágenes de Lautréamont, en lo absoluto de su lirismo, nos sea permitido buscar una parte de influencia racial y una huella de sus primeros recuerdos de infancia".[14]

El final del Canto Primero es entonces revelador del americanismo de Ducasse, no solamente por lo que contiene en términos de información, sino por su enunciación misma. A través de su gesto patriótico y de la forma de su discurso –mezcla de figuras oratorias y de clichés locales– Isidore testifica su origen.

3. Sincronía y anacronismo

La historia de las literaturas latinoamericanas presenta una particularidad que vuelve difícil su división en períodos. Al recibir una lengua europea, los americanos recibían una cultura y una literatura que tenía ya varios siglos. Entran en esa historia cultural como en un tren en movimiento. Son conscientes del hecho de que ellos prosiguen esa historia al mismo tiempo que comienzan otra. Para inaugurar esa nueva historia, es necesario que incorporen súbitamente ideas y formas antiguas y perimidas, al mismo tiempo que las ideas y las formas nuevas que las metrópolis siguen produciendo y difundiendo. La asimilación es difícil y más difícil aun es abrirse un camino original en esa gran corriente. Como dijo Octavio Paz:

"En general la vida de una literatura se confunde con la lengua en la cual está escrita: en el caso de nuestras literaturas, su infancia coincide con la madurez de la lengua".[15]

Hasta finales del siglo XIX la información llega a las viejas colonias con un ritmo desigual: uno está todavía en proceso de asimilar una corriente de ideas o un programa estético que ya los viajeros retornados de Europa aportan las últimas noveda-

des. Eso provoca cortocircuitos en la producción literaria y artística. Así, se lleva el barroco a sus últimas consecuencias cuando las culturas ibéricas lo han ya abandonado (Sor Juana en México, Gregorio de Matos en Brasil); se defiende con intransigencia el clasicismo cuando el romanticismo ya ha triunfado en Europa (polémica de los alumnos de Andrés Bello con Sarmiento). Resultan así anacronismos sincronizados: la mezcla de estéticas, separadas en Europa por largos años o siglos, produce a veces resultados sorprendentes.

Lo que sucede en el ámbito de las ideas y las formas es homólogo de lo que sucede en otros ámbitos. Arcaísmos y modernismos coexisten en los países latinoamericanos, y esa sincronía los caracteriza. En su ensayo sobre "Del real maravilloso americano", Alejo Carpentier cuenta cómo, al visitar las ruinas del castillo de Henri Christophe en Haití, tuvo la siguiente revelación:

"Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, poniendo en relación esto y aquello, el pasado y el presente".[16]

En la superposición de tiempos y de culturas que caracteriza a América Latina, el término "anacronismo" se vuelve impropio, porque refiere a una concepción lineal y progresiva de la historia que no corresponde a la historia de esos jóvenes países. Así, la historia de las literaturas americanas está hecha de desfasajes temporales que no son simples retrasos. Ciertas formas ya viejas en Europa, retomadas por los americanos en sincronía con otras formas más recientes, terminan por otorgar otro sentido al pasado y por proyectarlo hacia un futuro imprevisto. Sucede de manera que ciertos anacronismos americanos devienen futurismos. Es en ese sentido que hemos hablado, en el Capítulo VI, del "anacronismo prospectivo" de Lautréamont.

Mientras que en Francia, luego de 1850, el romanticismo está ya agotado, es en ese momento que alcanza su apogeo en América Latina. Pero ese romanticismo tardío presentaba, en ciertos casos, rasgos particulares debidos a otras informaciones más recientes y a intuiciones propias.

Sudamericano de nacimiento, francés de familia inmigrada, Ducasse tenía una relación compleja con la literatura europea en general y con la francesa en particular. Era el provinciano

que tenía un retraso de información y lagunas de formación provocadas por la distancia; pero tenía algo diferente: la experiencia de un nuevo mundo en el que se realizaba la mezcla de varias culturas. Cuando se encuentra en Francia por primera vez a la edad de trece años, tiene más edad que sus compañeros de clase y debe realizar cursos de recuperación; lo hace de a saltos, a un ritmo que no es el de los jóvenes franceses en la adquisición de la cultura. El resultado, en su caso, fue sorprendente. Con veinte años, Isidore tenía un repertorio de lecturas impresionante y aunque esas lecturas habían sido hechas en desorden y de apuro, produjeron chispas, iluminaciones y vinculaciones inéditas.

En su obra –esa obra inclasificable, imposible de asimilar al desarrollo "normal" de la literatura francesa– podemos descubrir arcaísmos que, trabajados bajo el impacto de las últimas tendencias parisinas, la proyectaban hacia el futuro. La epopeya griega, leída en español, retorna allí con acentos ultrarrománticos; los recuerdos del barroco español crean un surrealismo *avant la lettre;* los preceptos neoclásicos congelan, a posteriori, los impulsos románticos, prefigurando la aridez del estilo moderno. La obra de Lautréamont/Ducasse aparece entonces como un compacto de la literatura europea, el resultado de una recuperación desordenada que redistribuye los elementos según un orden nuevo y original.

4. La conquista crítica de un idioma

Octavio Paz observa que la actitud de los hispanoamericanos respecto al idioma español difiere de la que los españoles asumen respecto a su lengua. Mientras que entre los españoles y su lengua no hay distancia, y por lo tanto tampoco desconfianza, entre los hispanoamericanos y la suya hay una distancia crítica. Para estos últimos, la lengua debe ser conquistada, es siempre "incierta", "a veces una careta, otras veces una pasión; jamás una costumbre".[17] De allí una mayor posibilidad de innovar en esta lengua, de transformarla.

Isidore Ducasse se encontraba, ante el francés, en una situación "colonial". El francés que practicaba en Montevideo

estaba sometido a una doble incertidumbre: la de una lengua hablada lejos del país a la que la misma pertenece en primera instancia, y la de una lengua sometida a la interferencia de otra. Varios testimonios confirman el bilingüismo de Ducasse, y la inscripción referida a la *Ilíada* española lo prueba.

Esa deficiencia, que le valió humillaciones en el liceo y que dejó huellas en las incorrecciones de su escritura, fue transformada por él en una ventaja estética. La posición de extrañeza en la que se encontraba lo obligaba a un ejercicio constante de metalenguaje y le permitía, al mismo tiempo, saborear significados recién aprendidos (eruditos, científicos), mezclar con imprudencia los diversos registros disponibles (el francés familiar con aquel, totalmente artificial, de los discursos de concesión de premios) y, finalmente, de experimentar con pasión y libertad una lengua cuyo código no estaba tan rígidamente fijado para él como para los franceses de Francia. Como los niños y los autodidactas, Isidore mantiene una relación lúdica con el código que debe conquistar.

El resultado es esta obra de carácter metalingüístico donde los enunciados son siempre vigilados por un discurso crítico inminente y eminente: el de los maestros de la lengua, que finalmente logra interiorizar; ese contexto escrito en un estilo al mismo tiempo incierto y arrogante; esta obra plena de "imperfecciones" que abrió para la literatura francesa caminos que el curso "normal" de la lengua literaria no permitía sospechar.

5. La irreverencia del Bárbaro

Está admitido desde hace mucho que la irreverencia de Lautréamont/Ducasse respecto a la gran literatura que lo precede no tuvo semejante en su tiempo. ¿Qué otro escritor francés del siglo XIX, por rebelde que fuera, osó reescribir anárquicamente los más célebres trozos de Pascal o de La Rochefoucauld, o juntar los grandes nombres contemporáneos bajo la rúbrica de "Grandes Cabezas Blandas"? De Boileau a Victor Hugo, pellizcando aquí y allá nombres menos cotizados como Malfilatre o Hegesippe Moreau, Ducasse recorre caballerescamente la historia de la literatura francesa: "¡Pobre Hugo! ¡Pobre Racine!

¡Pobre Coppee! ¡Pobre Corneille! ¡Pobre Boileau! ¡Pobre Scarron! Tics, tics y tics" (*Poésies* II).

Que las condenas o burlas de las *Poesías* sean serias o irónicas no cambia en nada el resultado obtenido por Ducasse, vale decir el desorden y la duda sembrados entre los puestos honoríficos de la literatura francesa. Francis Ponge lo percibió claramente:

"No es porque sí que hacia 1870, en tiempos de una terrible humillación francesa, un pájaro de inmensa envergadura, especie de gran murciélago melancólico, de cóndor o de vampiro de los Andes –un gran pájaro membranoso y ventilador vino a asomarse a la calle Vivienne, en el barrio de la Biblioteca Nacional que no deja de sobrevolar desde entonces, de dominar como un abrazo amenazador y tutelar al mismo tiempo–, haciendo sus rondas en el crepúsculo, con el ruido de una batería, en el cielo sepulcral de la burguesía.

Juzgad los avatares que amenazan vuestro espíritu de acuerdo a aquellos que ha sufrido nuestra literatura nacional. Era necesario que le sucediera ¡ese calambre de la mandíbula! y el *curandero* al mismo tiempo capaz de liberarlo. Aprovechad esta lección. Pertrechad vuestra biblioteca del único dispositivo capaz de hundirla y rescatarla a voluntad [...]. ¡Abrid Lautréamont! ¡Cerrad Lautréamont! Todo rápidamente vuelve a su lugar...".[18]

Esa imagen utilizada por Ponge, contrariamente a tantas otras inventadas por los críticos de Lautréamont, no es arbitraria. No es un gallo el que amenazaría el patrimonio francés sino más bien un pájaro americano, el cóndor o el vampiro de los Andes. Y no deja de tener interés el subrayar que esta actitud ambigua ("amenazador y tutelar") atribuida por Ponge a Lautréamont es aquella que caracteriza, en los mejores casos, las relaciones de los escritores americanos con la cultura europea. Simultáneamente a sentirse aplastados por esa vieja cultura, pesada herencia que les ha sido impuesta "desde fuera", ellos saben que su "adentro" (lo que les restaría de sus raíces) es en adelante sólo místico; ellos saben que no solamente ese pasado les pertenece, sino que son tan responsables como los europeos por el futuro de ese pasado.

La oposición Bárbaro/Civilizado ha sido infinidad de veces planteada para definir esa relación de enfrentamiento entre el

nuevo mundo y el viejo. Los "Bárbaros" americanos tuvieron, a lo largo de la historia, variadas actitudes respecto a la vieja civilización. Los escritores de América del Norte vivieron el mismo problema, con las mismas oscilaciones en sus posturas: a veces sumisos, a veces desafiantes. La historia de cada país repercutió en la actitud de esos escritores. Whitman y Pound, apoyados por la potencia creciente de su joven nación, son ejemplos de conducta conquistadora y rapaz. "El método de Pound –escribe Octavio Paz– es similar al del conquistador romano, que roba los dioses de los vencidos. Apropiarse de un dios extranjero o de un texto perteneciente a otro, son ritos mágicos que tienen un significado parecido: en los dos casos se trata tanto de construir un museo universal de restos como un santuario de ídolos eficaces."[19]

Los latinoamericanos, que han tenido y tienen todavía más dificultades para conquistar su independencia política y económica, y para afirmar una identidad, vivieron sin embargo la misma alternativa cultural: imitar o pillar, ser pasivo o activo ante ese patrimonio cultural preexistente que constituye, en fin de cuentas, tanto su pasado como el de los pueblos europeos de los cuales descienden.

En el siglo XX, ciertos escritores latinoamericanos defendieron, en la teoría y en la práctica, la actitud activa e insolente. Es el caso del brasilero Oswald de Andrade quien propuso, en 1928, su programa de "Antropofagia" cultural: devorar y digerir, de manera crítica, el aporte europeo: "Transformar el Tabú en Tótem".[20] Jorge Luis Borges sostiene, con una flema robada a los ingleses, la misma actitud: "Debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo. [...] Podemos manejar todos los temas europeos, tratarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya ha tenido, consecuencias afortunadas".[21]

Respetando las particularidades del caso Lautréamont/ Ducasse –escritor francés nacido en el extranjero y educado en la cultura francesa– podemos ver, en su actitud, las marcas de una distancia y una diferencia colonial americana. Ante la cultura europea en general y la francesa en particular, Ducasse se condujo como un bárbaro, como antropófago. Sin dejarse

intimidar por el inmenso patrimonio de la Biblioteca Nacional, la pilló y la dejó desordenada. Y ese desorden dinamizó aquello que allí había de inmóvil, de fijo ("este calambre de la mandíbula", según Ponge), permitiendo vislumbrar el conjunto de una manera nueva y crítica.

La actitud de Ducasse es dialógica, su literatura es esencialmente intertextual, como lo han mostrado las críticas formuladas por Bakhtine y Kristeva; para esta última Lautréamont es incluso un ejemplo privilegiado de esa práctica. La apropiación y la transformación de textos anteriores para producir un nuevo texto no es, evidentemente, el privilegio de las literaturas americanas. Pero el intertexto es para ellas una suerte de fatalidad, la carga de aquellos que llegaron demasiado tarde, cuando todo parecía estar ya dicho. La arrogancia manifestada por Ducasse a ese respecto es frecuente en las culturas recientes o periféricas, las que transforman la sumisión y el complejo de inferioridad en desafío insolente. La imitación es entonces transformada en ejercicio voluntario y desengañado de plagio y *collage*. La situación de marginalidad y de dependencia es vivida de manera carnavalesca: canto paralelo, parodia.

Las culturas de los países sudamericanos, en el siglo XIX, eran literalmente litoraleñas: era por los puertos atlánticos que se recibían las mercaderías... los viajeros y los libros llegados de las metrópolis. Eso es particularmente cierto para el Uruguay, país creado tardíamente por europeos deseosos de tener un puerto en la desembocadura del Plata. Así, el fin del siglo XIX vio nacer a su poeta "sobre las costas americanas". La palabra "costa" no es aquí un simple sinónimo poético de "tierra" o "patria": ella permite una lectura literal, si se piensa en la situación geográfica y cultural de Montevideo. Ahora bien, el borde es el lugar de los excluidos, pero es también el lugar de los parodistas.

Isidore nació sobre esas costas, pero su lengua familiar era la de la gran literatura francesa. Transportado a los trece años desde la periferia al centro, tenía un retraso de información pero llevaba en sus valijas otra lengua de vieja y gran cultura, el español. Todo indica que en el liceo francés, donde sus maestros intentaron ponerle el chaleco de fuerza de la enseñanza

clásica, se produjo en él un cortocircuito particularmente violento. Entre la sumisión y la rebelión, eligió la última; entre los rigores del neoclasicismo y los excesos del barroco, eligió los dos.

Atravesando el Atlántico, Isidore Ducasse emprendió la conquista de una identidad cultural que, a diferencia de la de sus camaradas franceses del liceo, no era evidente. Si se tienen en cuenta sus orígenes y su experiencia de repatriado, cesará el asombro por su personalidad bizarra y la consideración de su obra como un meteorito caído inexplicablemente en la literatura francesa. Isidore/Isidoro no venía de otro planeta; venía simplemente del Nuevo Mundo.

NOTAS

1. "La genese des Chants de Maldoror", *Action* nº 3, París, abril de 1920, p. 33.

2. François Caradec, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, París, Editions de la Table Ronde, 1970, p. 95.

3. Edouard Peyrouzet, *Vie de Lautréamont*, París, Grasset, 1970, p. 137.

4. Idem, p. 116.

5. François Caradec, op. cit. p. 28.

6. Ver Maurice Saillet: "Notes pour une vie d'Isidore Ducasse y ses écrits", introducción a las *Obras Completas de Isidore Ducasse*, París, Le Livre de Poche, 1963 y Jacques Duprey, "Viaje a los orígenes franceses del Uruguay", Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1952.

7. François Caradec, op. cit., p. 51.

8. Rubén Darío, *Los raros*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 1952, p. 158 (la primera edición es de 1896).

9. Idem, pp. 159 y 161.

10. "Lautréamont à Montevideo", testimonios reunidos por Alvaro Guillot-Muñoz, París, *La Quinzaine litteraire*, 1972.

11. Ernesto Sábato, *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983 (5ª ed.), p. 144.

12. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, San Pablo, Martins Editora, 1969 (3ª ed.). Vol. I, p. 18.

13. *Comercio del Plata*, Montevideo, 12 de diciembre 1853.

14. Texto transcrito en español por Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto Editorial, 1976, p. 126. Parecería que el texto original en francés no ha sido aún encontrado por los especialistas en la obra de Desnos.

15. *In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 28.

16. Alejo Carpentier, op. cit., p. 94. Es curioso verificar que Carpentier, preocupado por distanciarse, en ese texto, de los surrealistas franceses, rechaza, al mismo tiempo, a Lautréamont. Lo considera como el ejemplo mismo del surrealismo tramposo, que consistiría en buscar artificialmente lo maravilloso. Es sobre el final de su ensayo que Carpentier se da cuenta del hecho de que Lautréamont podría ser un ejemplo del "real maravilloso americano", y agrega este paréntesis: "(Hay, por otra parte, una rara casualidad en el hecho de que Isidore Ducasse, que tuvo un instinto excepcional del fantástico-poético, haya nacido en América y se haya vanagloriado de manera tan enfática, al final de uno de sus cantos, de ser el Montevideano.)" (p. 99).

17. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1973, p. 157.

18. Francis Ponge, "Adaptez a vos bibliotheques le dispositif Maldoror-Poesies", *Cahiers du Sud*, nº 275, Marseille, 1946, pp. 3 a 5.

19. Octavio Paz, op. cit., pp. 161-162.

20. Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago", *Revista de Antropofagia*, Año I, nº 1, San Pablo, 1928.

21. Jorge Luis Borges, *Discusión*, Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial-Emecé Editores, 1976, p. 137.

Conclusiones

La inscripción de puño y letra de Isidore Ducasse, en el ejemplar descabalado de la *Ilíada*, permite comprobar que el autor no sólo usaba el español como lengua doméstica sino que lo utilizaba como lengua de cultura. Por esa anotación se sabe: 1) que había leído a Homero en español; 2) que había estudiado retórica en español; 3) que había tenido acceso a la poesía española del Siglo de Oro, del Barroco y del Neoclasicismo, así como de la escuela sentimental (prerromántica), a través de las abundantes muestras citadas en el *Arte de hablar*. Estas comprobaciones permiten inaugurar una nueva área del estudio de la retórica de Lautréamont: el área española. Modifican sustancialmente un repertorio que se había confinado hasta ahora al campo francés y a las literaturas ya asimiladas por la francesa. La apertura hacia la cultura española da acceso a un muestrario poético y a fuentes retóricas a la vez diferentes y muy ricas. Esta diferencia del repertorio español debe ser subrayada enfáticamente.

Pero no se trata sólo de una retórica y de un muestrario poético. Tanto en el *Arte de hablar*, de Hermosilla, como en su traducción de Homero, Isidoro Ducasse pudo encontrar un modelo de discurso didáctico y una práctica de la poesía que marcaron fuertemente su propio discurso. No fue el moderado M. Hinstin sino el atrabiliario don José Gómez de Hermosilla

el que facilitó el insuperable paradigma del retórico que él supo parodiar hasta las últimas consecuencias. Los exabruptos didácticos de los *Chants*, el absurdo lógico y el frío moralismo de las *Poésies* tiene un seductor modelo en el *Arte de hablar*.

En cuanto al Homero español, la traducción violenta y mucho más indecorosa que las francesas que manejaron los coetáneos de Isidoro, deja también su huella en los *Chants*. En el Homero de Hermosilla pudo reconocer Isidoro el mismo acento que tenían los infinitos relatos de la Nueva Troya que hechizaron su infancia. Como las imágenes obscenas que fijan (circular y monótonamente) las obsesiones masturbatorias de la adolescencia, aquellas muertes y mutilaciones de la *Ilíada* entraron en la corriente de los sueños y pesadillas de Isidoro, para siempre fijadas en el verso torpe pero enérgico de Hermosilla.

La inscripción en el ejemplar de la *Ilíada* es ya el punto de partida para una nueva lectura de Lautréamont y de Isidore Ducasse: una lectura que no pretenda desconocer de ningún modo los extraordinarios trabajos del dominio francés pero que modesta pero firmemente subraye la necesidad de ampliar ese dominio hasta incluir el español. Eso fue lo que, orgullosamente, hizo Lautréamont en su obra. Operación de total carnavalización del modelo, de cretinización no sólo del lector sino también de las fuentes, a la que dedicó el montevideano los pocos años de vida creadora que ese Dios (contra el que nunca se cansó de blasfemar) le había concedido.

Epílogo

Todo empezó una tarde en San Pablo, hace cuatro años por lo menos, en que conversando de sobremesa, Leyla Perrone-Moisés y yo nos pusimos a hablar de un reciente libro sobre Lautréamont en que aparecía un retrato que tal vez fuese de Isidore Ducasse. No había nada nuevo en el hecho de que Leyla y yo estuviésemos hablando de Lautréamont. Ella había hecho su tesis de doctorado sobre el poeta, había publicado libros dedicados al tema, además de algunos artículos. Yo me había criado en Montevideo y, desde muy joven, me enseñaron que Lautréamont era uno de los tres poetas que el Uruguay había "dado" a Francia (Jules Laforgue y Jules Supervielle eran los otros dos). Con el tiempo llegué a pensar que los uruguayos éramos excesivamente generosos con nuestros poetas, ya que (para decir la verdad) regalando esos tres no nos quedaban muchos. Cuando inicié mi carrera literaria, di con un ejemplar del imaginativo libro de Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz sobre dos de los poetas "donados". Tuve hasta la suerte de conocer personalmente a Alvaro, que seguía trabajando sobre Lautréamont, pero ya sin el fervor surrealista de los comienzos. Era un hombre delicioso, de la vieja escuela, sutil, muy proustiano.

Mis ocupaciones me llevaron por otros caminos: Quiroga, Rodó, Bello, Neruda, la nueva novela, y sobre todo, Borges. Sin embargo, Lautréamont seguía dando vueltas por ahí y de tanto

en tanto me lo encontraba donde menos podía pensar. Una de esas veces: en el canto ceremonial que le dedicó Neruda y en el que imaginó un Lautréamont muriendo en las barricadas de la Comuna de París. (Se sabe que falleció antes, pero en fin.) Otra vez el encuentro era menos inesperado. Una noche, en casa de Jean Gaudon en New Haven, me enzarcé en un discusión con Michael Riffaterre sobre la importancia para la literatura de que Lautréamont hubiera nacido o no en Montevideo. El afirmó impecablemente que era apenas un hecho biográfico. Con respeto, le señalé que ese hecho explicaba que escribiese el francés con dejos de extranjero. Admitió la objeción pero no seguimos discutiendo porque era la hora de sentarse a cenar, y la conversación tomó otros rumbos.

Por eso, cuando Leyla y yo nos pusimos a discutir, y luego a examinar y más tarde a escudriñar la posible fotografía de Lautréamont en el libro de Lefrère, llegamos inevitablemente a la conclusión de que, como en tantos otros aspectos de la documentación biográfica, no se podía estar seguros. Lo que sí nos parecía un hallazgo fue otra de las fotos de esa obra: la que reproduce una página de un libro que Isidore Ducasse poseyó y que lleva una inscripción autógrafa. En la introducción ya se ha comentado ese hallazgo. A medida que examinábamos más detalladamente ese documento, más importante nos parecía. Ese día, cuya fecha no recuerdo, pero que fue memorable para nosotros, empezamos a escribir este libro.

Para Leyla, familiarizada con las teorías literarias más actuales, el hallazgo abría una perspectiva inusitada. Ella había estudiado en detalle todo lo que se había escrito sobre Lautréamont desde el punto de vista de la retórica francesa y estaba completando en ese momento un estudio de los mecanismos retóricos de las *Poésies*. A mí, lo que me fascinaba era la doble inscripción que certificaba que Isidoro (como se nombraba él mismo) había leído a Homero en español y era poseedor del *Arte de hablar* de Hermosilla. Este curioso personaje se había cruzado en mi camino hacía muchos años, cuando yo estaba haciendo una investigación sobre Andrés Bello y los orígenes del romanticismo hispanoamericano, en el Museo Británico. Desde aquella lejana fecha de 1950, no había tenido

ocasión de revisar mis notas sobre Hermosilla. Pero me juré que apenas llegase a New Haven, desempolvaría las viejas carpetas bellistas para encontrar la huella de Hermosilla.

La conversación terminó con el firme propósito de seguir estas pistas tantalizadoras. Como Leyla enseña en San Pablo, Brasil, y yo en New Haven, Estados Unidos, las cosas se complicaron un poco. El correo o el teléfono no eran los mejores medios para proseguir una aventura literaria como ésa. De a poco, con infinita paciencia y aprovechando ocasionales encuentros, fuimos levantando el edificio de fichas, lecturas y relecturas, hallazgos y confusiones. Cuando teníamos la suerte de estar juntos y poder comparar notas, el trabajo avanzaba rápidamente. Otras veces, pasaba el tiempo, cada uno en su lejano cubículo, y las fichas se acumulaban unilateralmente sin poder ser sometidas al escrutinio del otro.

Lo más frustrante, siempre, era la imposibilidad de encontrar ciertos textos cuando más se necesitaban. Así, yo tenía en New Haven copias a Xerox del *Arte de hablar* y la traducción de la *Ilíada*. Pero, estando de vacaciones en Rio durante la redacción del trabajo, me descubrí totalmente desamparado. Porque era imposible encontrar ni en la Biblioteca Nacional ni en las de las facultades más obvias, ninguno de estos dos textos. Al fin, di con un ejemplar del *Arte de hablar* en el Real Gabinete Português de Leitura, un hermoso edificio de hierro forjado que había financiado la colonia portuguesa durante el siglo XIX, para mayor gloria de sus exiliados compatriotas. La sala de lectura, altísima, tenía un sistema conmovedoramente arcaico para servir los libros de los estantes más próximos al techo: con una cuerda de la que descendía suspendida una canastita, se ponían los libros al alcance sus expectantes lectores. No menos arcaizante era el servicio mismo. No permitía retirar los libros del sagrado recinto y como no había allí máquinas Xerox, me encontré en la total imposibilidad de procurarme una copia del *Arte de hablar* para uso casero. Gracias a la intervención oportunísima de Selma Rodrigues, las autoridades encontraron una solución: autorizar a un empleado que llevase conmigo el ejemplar de Hermosilla hasta el Xerox más cercano para su reproducción inmediata. Custodiado como si fuese un incunable,

el *Arte de hablar*, en la edición comercial de Garnier y ya carcomido por los ácidos del tiempo, fue inmortalizado con sus manchas y todo por la máquina Xerox.

Una breve visita de Leyla a New Haven en 1982 nos permitió ensayar en el Whitney Humanities Center de la Universidad de Yale, y gracias a la complicidad de Peter Brooks, nuestra teoría de un Lautréamont austral. El pequeño pero calificado auditorio de especialistas pareció suficientemente impresionado por nuestros argumentos como para levantar más de una vez un par de escépticas cejas.

Por fin, la generosa oferta de Michel Charles y Tzvetan Todorov, de anticipar nuestras investigaciones en *Poétique*, nos dio el estímulo necesario. Completamos un largo artículo que recogía lo esencial de nuestra investigación, dejando de lado tanta minucia querida, tanta reflexión que se abría hacia otros rumbos, y publicamos el texto que es la base de este libro. También lo enviamos a *Vuelta*, de México, donde fue acogido con entusiasmo por Octavio Paz, y a la revista *Maldoror* de Montevideo, donde Lisa Block de Behar lo recogió como a un hijo pródigo. Más tarde, Paz me contó que él había leído a Homero por la primera vez, y cuando era adolescente, en la traducción de Hermosilla. Le había gustado mucho por su vigor de antiguo castellano y, sobre todo, porque era muy directo en los pasajes eróticos.

Hay otro aspecto de esta investigación que tal vez haya sido para Leyla y para mí el decisivo: la alegría que siempre nos produjo trabajar juntos; ir articulando de a poco las piezas, aceptar sin reservas la lúcida crítica del otro. Esa alegría se transformaba a veces en hilaridad. Repasar juntos Hermosilla era un festín. Creo que nuestras carcajadas produjeron más de una vez pequeños sismos en la calle 13 de Maio, en San Pablo, o en la pacata York Street de New Haven. Llegamos a contagiarnos del estilo apocalíptico de Hermosilla y nos tirábamos a la cabeza sus anatemas fulminantes. Descubrimos, con horror, que el terrorismo retórico es contagioso, y más de una vez uno tuvo que detener al otro para evitar que cayese en los peores excesos del barroco a contrapelo del dómine español. La investigación avanzaba y nosotros nos matábamos de risa.

Gracias a Hermosilla pudimos leer un Lautréamont/Ducasse más vivo, contradictorio, satánico y a la vez chistoso. La revelación fina ocurrió el día en que nos dimos cuenta que en nuestra doble tarea escrituraria no sólo habíamos reproducido los tics de Bouvard y Pécuch (nunca supimos cuál era cuál) sino que nos habíamos convertido, a la manera de Borges, en actores de un diálogo imposible entre el delirante Hermosilla y el contenido Hinstin. A ellos dos, pues, está dedicado este libro que es el producto conjunto de dos humildes copistas antárticos.

Emir Rodríguez Monegal
New Haven, julio de 1985

Apéndice

Lautréamont y el Barroco

"Oh, vida, oh lenguaje, oh
Isidoro."
Alejandra Pizarnik
(encontrado en una pequeña pizarra,
escrito antes de darse la muerte).

De cuantos juegos fonéticos se han propuesto –los franceses son adictos a ellos, los hay incluso que los consideran reveladores o portadores de una verdad, por ejemplo la del inconsciente– para descifrar el opaco seudónimo de Lautréamont, uno, particularmente elaborado, parece ser el más próximo a la verdad de las letras, que, en este caso, se confunde con la ausencia de biografía y de imagen, como si, a falta de rostro, sólo tuviéramos acceso a un nocturno anagrama, a un palimpsesto de vocales y consonantes.

Se ha leído en Lautréamont una consonancia biográfica y hasta una confesión: *L'autre est à Mont* (evideo). Como si el conde apócrifo, al subvertir el código de la poesía y –como lo demuestran Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés– el de una retórica normativa de la época, también hubiera

querido subvertir la noción de sujeto, su pertenencia a un lenguaje y a un lugar.

Si el Otro ha quedado en Montevideo, el que está entre nosotros –en el París turbulento de los románticos, entre los personajes mórbidos de la novela negra– exhibe un oro robado. No es de extrañar que este oro desviado de su destino sea, como el poeta, americano; tampoco que en su brillo se oculte –con su reverso excremencial, con su antimateria que es el desecho– el oro que metaforiza al barroco.

Si pudiéramos utilizar diacrónicamente tres de los puntos esenciales de la topología lacaniana para referirlos a tres períodos simbólicos, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: si en el algoritmo lacaniano predomina A nos encontramos en el espacio simbólico del *clasicismo*; si privilegiamos, en el mismo esquema al S nos encontraremos en el del *romanticismo*; si, finalmente, se trata de (a) entramos en el apogeo del *barroco*.

"El Otro[2] es el Gran Otro (A) del lenguaje que está siempre ya allí. Es el Otro del discurso universal, de todo lo que ha sido dicho en la medida en que es pensable. Diría que es también el Otro de la biblioteca de Borges, de la biblioteca total. Es también el Otro de la verdad, ese otro que es un tercero respecto a todo diálogo porque en el diálogo del uno y del otro siempre está lo que funciona como referencia tanto del acuerdo como del desacuerdo, el Otro del pacto como el Otro de la controversia." Este otro de la biblioteca total, es decir de ese fondo a la vez impreciso y omnipresente, que termina erigiéndose en código, y hasta en norma, es como el horizonte, siempre presente en su límite, del clasicismo. Es en el sitio donde se encuentra el código que se elabora o se genera el mensaje, y en el sitio del clasicismo donde se genera tanto la tradición como la subversión.

La estructura del sujeto lacaniano[3] implica un desdoblamiento, o más bien esa especie de división que conlleva la función del doble (*doublure*); algo lo escinde, lo despega, y por ello mismo, lo asocia simbólicamente con el héroe romántico, agitado por una opacidad, incapaz de transparencia con respecto a sí mismo.

Finalmente el objeto (a) básicamente y por definición perdido; opera en "esa división en que el sujeto se reconoce en el hecho de que un objeto lo atraviesa sin que ambos se penetren

en lo más mínimo, división que da origen a lo que llamamos objeto a", objeto que se rencuentra relacionado con lo residual, por ejemplo, con lo que ocupa el fondo irreductible de la botella de Klein, con lo opaco, con algo que cae del cuerpo y lo redobla como su propia materialidad: el oro y su doble, el fasto cargado del barroco parecen estar bajo el signo de esta a, como una miniaturización y un reflejo del Gran Código en el algoritmo: A.

Podemos inscribir ahora, como una figura en el blasón, la flecha de Isidore Ducasse, o como la traza ígnea de una partícula en el momento de su mayor aceleración: esta va desde la S hasta la a: el sujeto ha dejado a su Otro en el país natal, y escindido por esa entidad, impugna la estética del romanticismo arrojándose en la plenitud material del barroco, en el robado o desviado de América. El otro, en efecto, está en Montevideo y desdobla desde esa distancia y esa alteridad el sujeto de los *Cantos de Maldoror*; pero aquí esta el oro, el brillo robado por su doble brigante, por el ladrón de las palabras.

¿Cuál es el residuo, o el reverso opaco del lenguaje lírico, del código transparente del romanticismo? Sin lugar a dudas, el lenguaje científico finisecular. Más: la pacotilla del vocabulario científico, la crispada maquinaria experimental que la ciencia pone a actuar y que en definitiva, recuerda en la articulación de su andamiaje la extraña coincidencia de tres aparatos: una mesa de disección, una máquina de coser y un paraguas.

Cortando todo posible énfasis romántico, la utilería positivista decimonónica interviene como injerto en los *Cantos*. Esas leyes fisiológicas hoy incongruentes, esas observaciones antropomórficas del mundo animal son, en su formulación, como un depósito del lenguaje, algo que lo lastra y lo remite al exceso o a la densidad del barroco. Por supuesto, mucho más hoy en día en que esas observaciones científicas, supuestamente objetivas, han quedado totalmente desacreditadas y forman parte del vasto repertorio de la ingenuidad. Nada excluye que el gran barroco del tercer milenario quede constituido por el voluminoso corpus de las teorías científicas de hoy, y que los intentos poseinsteinianos de unificación de las fuerzas del universo parezcan a los lectores del futuro tan obsoletos como a nosotros este pasaje zoológico del Canto V:

"El buitre de los corderos, *bello como la ley del detenimiento del desarrollo en el pecho en los adultos cuya propensión al crecimiento no está en relación con la cantidad de moléculas que su organismo asimila*, se perdió en las altas capas de la atmósfera".[4]

O como esta extraña pesquisa anatómica:

"Oh pederastas incomprensibles, no soy yo quien lanzará injurias a vuestra gran degradación; no soy yo quien vendrá a cubrir de desprecio vuestro ano infudibuliforme" (Canto V, 5).

El depósito del lenguaje científico, una vez pasado, como una cita textual, al espacio simbólico, adquiere una nueva energía. Esa contradicción del dato desplazado es uno de los soportes del barroco. La Luna alterable, porosa, regida por las mismas leyes que la Tierra, que observa Galileo, tiene, en el discurso científico el valor de una constatación; una vez desplazada a los pies de una virgen –la que pinta en 1612, en la capilla paulina de Santa María Mayor, en Roma, el florentino Ludovico Cardi, el Cigoli[5]– la misma luna adquiere una intensidad casi blasfematoria, o que en todo caso, es descifrada como tal. Este es, exactamente, uno de los soportes barrocos de los *Cantos*: el dato empírico desplazado se beneficia con un suplemento de significación, con un exceso energético; así "El escarabajo, bello como el temblor en las manos que produce el alcoholismo, desaparece en el horizonte". "En efecto, el átomo que se venga en su extrema debilidad, el libre albedrío no vacila en afirmar, con una poderosa autoridad, que no cuenta con el embrutecimiento entre sus hijos: el que duerme es menos que un animal castrado en la víspera." (Canto V, 3.)

Se trata, en definitiva, de otro desvío, o de otro robo: sustraer a la ciencia su lenguaje para yuxtaponerlo al que funciona, en el saber de la época, como paradigma de lo poético: personificar y llevar hasta la exageración de lo antropomórfico en su formulación, lo imaginario de la ciencia.

Esta vuelta al revés –como si fuera un guante– de un discurso, cualquiera que sea, constituye el andamiaje de *Las Soledades* y, unos siglos más tarde, el de *Paradiso*. Los *Cantos de Maldoror* se encuentran, como imantados, entre esos dos polos.

La obra barroca por excelencia –el Santo Sudario, de Guarini, en Turín, podría, entre otras, confirmarlo– sería la que

no se puede captar, en su totalidad, desde ningún punto de vista. Contrariamente a la obra clásica, su arquitectura o su andamiaje dejarían siempre ante el espectador, o ante el lector, una parcela oculta, un rechazo a la imagen global.[6] No sería absurdo ver una alegoría de esta imposibilidad en el océano que alaban los *Cantos*, extensión material "que no se puede abrazar con una sola mirada" y que para contemplar "la vista tiene que girar su telescopio, en un movimiento continuo, hacia los cuatro puntos del horizonte, así como un matemático, cuando quiere resolver una ecuación algebraica, tiene que examinar separadamente los diversos casos posibles, para resolver la dificultad".

Ese horizonte inapresable es, en todo caso, el de los propios *Cantos*, ya que en su desarrollo, desde la petición al cielo que los abre, hasta el desafío que los cierra –"vaya a verlas usted mismo, si no quiere creerme"– es imposible, no sólo globalizar una lectura, una interpretación, sino, ni siquiera, saber desde qué punto de vista nos hablan, es decir, saber en qué "estado" se encuentra el *locutor* de esos fragmentos: ¿duerme, y todo sucede en un paisaje *otro*, excesivamente poblado de animales, de un bestiario de acertijos zoológicos, sin vinculación con la realidad? ¿Escucha, en la duermevela, frases coherentes mezcladas con otras que proceden de espacios halógenos –la religión y la ciencia– y que no logra hilvanar? ¿O, al contrario, vigila, y su estado de lucidez excesiva desboca –como sucede en la pintura hiperrealista–, por su exceso de nitidez, por estar igualmente focalizado en todos los puntos, en una especie de estado-frontera, entre el delirio etílico y la droga, un estado tan distante de la percepción normal de las cosas como de la pura alucinación? "Cada noche, fuerzo mi ojo lívido a fijar las estrellas, a través de los cristales de la ventana. Para estar más seguro de mí mismo, una astilla de madera separa mis párpados hinchados. Cuando la aurora aparece me encuentra en la misma posición, el cuerpo vertical, parado contra la cal de la muralla fría. Sin embargo, a veces me ocurre que sueño, pero sin perder ni un solo instante el sentimiento neto de mi personalidad, ni la libre facultad de moverme: sepan que la pesadilla que se esconde en los ángulos fosfóricos de la sombra, la fiebre que palpa mi rostro con su muñón, y cada animal impuro que muestra su garra ensangrentada, pues bien,

es mi voluntad la que, para dar un alimento estable a su actividad perpetua, los hace dar vueltas y vueltas" (Canto V, 3).

Cuando seguimos atentamente las actas del Concilio de Trento,[7] una constatación se impone inmediatamente: los cánones y decretos que redacta la Curia, y que van a constituir la imagen de la Iglesia –y la del barroco– hasta nuestro días, se fundan, antes que nada, en una relectura, en un reinterpretación o un arreglo de los textos precedentes.

Pío IV, en el curso de los dos años que le quedan por vivir después de la clausura del Concilio, "se ocupa sobre todo de corregir la lista de obras prohibidas, conocida bajo el nombre de Indice, y de atenuar la severidad excesiva del Indice de Pablo IV, prescribiendo que los libros incriminados podrían rayarse de la lista una vez modificados y fijando las reglas generales para la formulación de los juicios en ese campo". Los textos canónicos, a medida que se privilegia un aspecto preciso de la liturgia, de la acción catequística, o que prevalece una interpretación, se suceden y anulan con una rapidez vertiginosa para la época, sobre todo en el período de los papas reformadores, como Pío V (1566-1572) y en los años que siguen. En 1566 aparece el Catecismo romano, a base de homilías; dos años más tarde el Breviario, que concedía más importancia a las lecturas de las Escrituras que a la vida de los santos; sigue un *Misal* (1570), un *Pontifical* (1596), un *Ceremonial de Obispos* (1600) y un *Ritual Romano* (1614).

Los prelados, en sus reuniones, se entregan a un constante desciframiento de las Escrituras, a sucesivas glosas que van invalidando las precedentes, a la busca aplicada de ese *signo eficaz* a que se hace alusión desde las primeras sesiones y que será en su futuro despliegue como un soporte del barroco.

Podíamos decir que los *Cantos de Maldoror* prosiguen esta vocación fundadora del barroco: leen y releen el código de papel, las "Escrituras", es decir el corpus literario ya existente y las revierten en la duermevela de que hemos hablado. Poco importa cuál es el modelo privilegiado –si lo hay– de esos fragmentos, lo que importa es que reinterpretan y son como la cámara de eco de todo lo que precede, un todo que comprende, según los exegetas, desde las propias Escrituras hasta la novela negra, pasando por Lucrecio, Ovidio, Dante, o bien por la

Chanson de Roland[8] y hasta por los eventos de la Comuna de París considerados, en el prisma del materialismo dialéctico, en su relación con la producción textual contemporánea.[9]

Así como el Concilio indagaba en los textos canónicos para elucidarlos de otro modo, desde otra focalización, los *Cantos* barajan y exhiben constantemente esa Escritura ausente que los irradia desde su lejanía y su autoridad. La relación con el modelo es tanto de acatamiento como de burla, tanto de apoteosis como de irrisión, pero el nexo siempre está presente, siempre traza una curva legible más allá de la figuración que constituye, en su narración alucinada, cada Canto.

Finalmente, al descubrir la relación privilegiada del joven Ducasse con el *Arte de hablar*, de Hermosilla, Emir Rodríguez Monegal sitúa la exploración de Lautréamont en su terreno específico, que es el de la retórica, el del arte de manejar y desplegar las figuras, el de la tradición discursiva y elocutoria.[10]

Se encuentran y descifran así, en la eternidad de las figuras retóricas y en su nitidez –como las geométricas– la indagación y los textos en el exilio de esos dos uruguayos.

Severo Sarduy
Saint Léonard, noviembre de 1986

NOTAS

1. Uso y abuso en este ejercicio, para suscitar una simetría con los *Cantos*, del vocabulario científico actual. Y no siempre con tino.

2. Utilizo las definiciones de Jacques-Alain Miller en *Cinco Conferencias Caraqueñas*, Editorial Ateneo de Caracas, traducción de Juan Luis Delmont-Mauri.

3. Cfr: Le séminaire sur "La lettre volée", in *Ecrits*, p. 54-55.

4. Yo traduzco y subrayo.

5. Así como Góngora desplazaba la astronomía contemporánea en la primera estrofa de *Las Soledades*.

6. No hay, recíprocamente, sujeto pleno y estable que domine lo que enfrenta permaneciendo extranjero a ese paisaje; sino un sujeto (S) supeditado a lo que ve, a lo que, parcialmente capta.

7. H. Tüchle, "L'Eglise tridentine", in *Nouvelle Histoire de l'Eglise*, III. París, Seuil, 1968, p. 187 y siguientes.

8. Marcelin Pleynet indaga estas fuentes en *Les Chants de Maldoror et de Lautréamont*, in *Tel Quel* 26, 1966 y por supuesto en su *Lautréamont*, Ed. du Seuil.

9. Philippe Sollers, *Encore Lautréamont*, Tel Quel 46, 1971.

10. El trabajo sobre las escrituras del pasado como códigos de toda posible escritura por venir, llega, como investigación sobre lo "decible", a la explotación del código de los códigos: es decir, de la retórica.

Indice

Advertencia (LPM) 5
Introducción (ERM y LPM) 9

Capítulo I
Hermosilla, el retórico olvidado (ERM) 13
Capítulo II
Una Ilíada violenta (ERM) 23
Capítulo III
Lautréamont, discípulo de Hermosilla (LPM) 40
Capítulo IV
El pedagogo y el censor (LPM) orig. en francés 57
Capítulo V
Isidore/Isidoro (ERM) 69
Capítulo VI
Lautréamont y el barroco español (ERM) orig. en francés 79
Capítulo VII
Lautréamont americano (LPM) 91

Conclusiones (ERM y LPM) 107
Epílogo (ERM) 109
Apéndice
Lautréamont y el barroco (Severo Sarduy) 115

Se terminó de imprimir en
Petirrossi SRL, Adolfo Lapuente 2289
Montevideo, Uruguay, agosto de 1995
Comisión del Papel
Depósito legal nº 298.921